

Mercredi

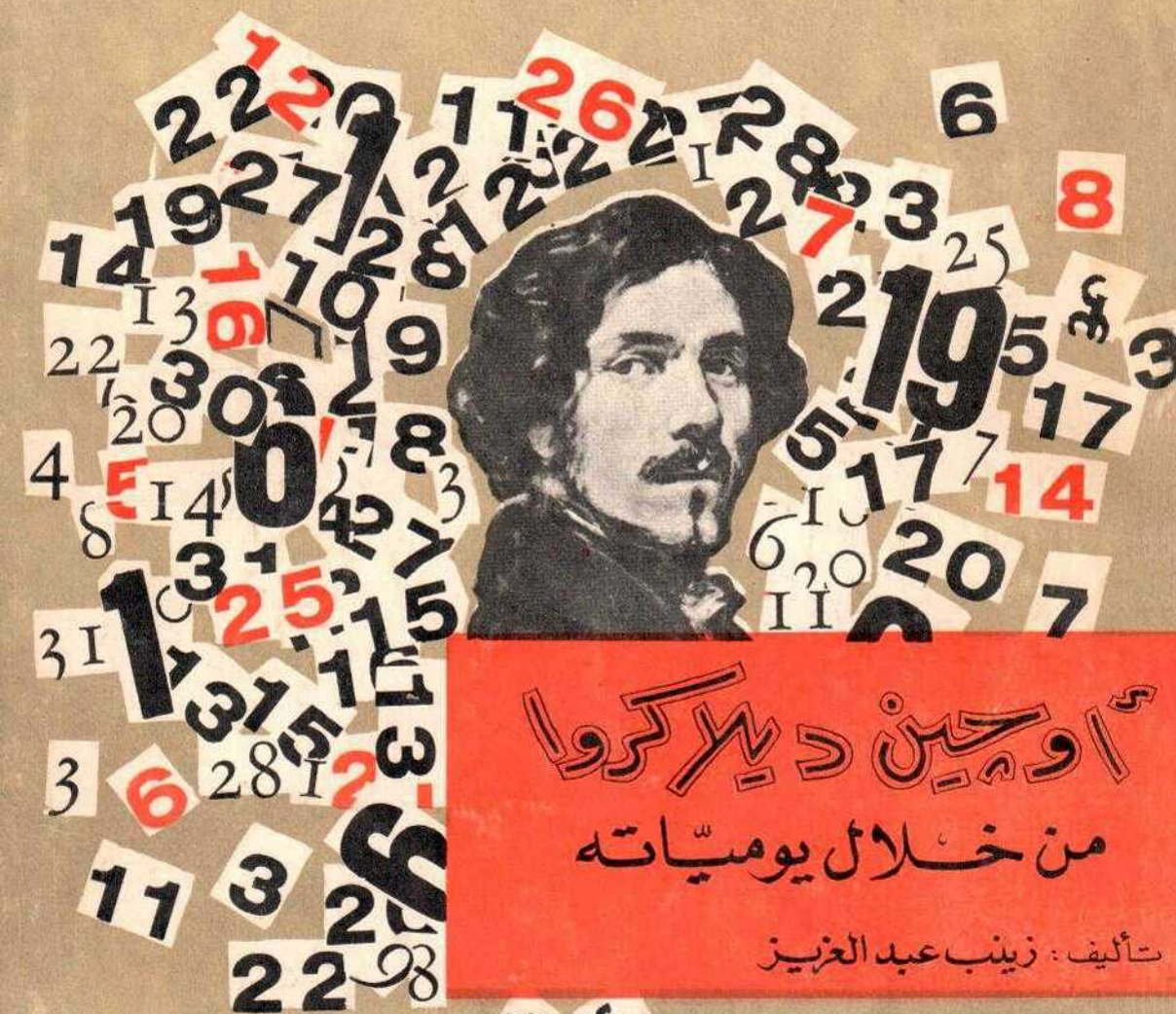
VENDREDI

Vendredi

Dimanche

Mercredi

lundi Nevez bre Iuliet NOVLA Jeudi NOVEMBRE Vendredi
Septembre Janvier don Juin Fc Avril Vendredi
Dimanche Lundi Dimanche



أوجین ديلكروا من خلال يومياته

تأليف: زينب عبد العزيز

مشاهير الفنانين



دار المغارة بمصر

اُوجِّين دِیلاکروا

من خَلالِ یومیّاتہ

أوجين ديلاكروا من خلال يومياته

بقلم

زينب عبد العزيز



دار المغارف بمصر

تمهيد

« كل شيء لم يقل بعد ، والإنسان
لا يأتي متأخراً أبداً . . »

ديلاكروا

إن الحديث عن ديلاكروا ، ذلك الفنان الكاتب الذى أمضى أهم لحظات حياته بالمغرب العربى - تلك الأيام التى تعد نقطة تحول هامة فى حياته - يبدو اليوم محاولة جريئة ، إن لم تكن مدفوعة مقدماً إلى إخفاق أكيد ، نظراً إلى كل الدراسات التى كتبت عنه . ومع ذلك لا يوجد هناك ما يمنع الإنسان من أن يعيد التفكير فى عمل حتى إن كثّر التعليق عليه ، أو تم شرحه ، أو تحليله ، أو الربط بين ما يحمله من أفكار . فلكل إنسان أسلوبه الخاص فى تعريف جملة واحدة ، أو صفحة ، أو حتى يوميات بأكملها بغية الإضافة أو التطوير أو نقد المسلمات القائمة بأدلة وبراهين جديدة .

وفى يتعلق بيوميات أوجين ديلاكروا (Le Journal d'Eugène Delacroix) ، فلا توجد هناك أية دراسة لها ، بل لا توجد أية دراسات هامة بالعربية عن ديلاكروا نفسه ، استطاعت أن تبرز أفكار هذا الفنان الشاعر ، الذى كان ناقدًا أدبيًا وناقداً فنيًا . ومن الملاحظ فى هذا الشأن أن معظم مراجع النقد الفنى لا يمكنها أن تغفل اسم مصور « الحرية تقود الشعب » و « موت سردينال » و « صراع يعقوب مع الملاك » - ذلك المصور الذى لم يستطع مقاومة تلك الرغبة العارمة فى كتابة أفكاره بصورة منتظمة ، ومن التعبير عن كل ما يعتلج فى كيانه طوال ممارسته فن التصوير . وهى أفكار تدفعنا إلى تأملها من عدة نواح ، وخاصة من وجهة نظر النقد الفنى .

وهذه اليوميات تتيح لنا ، أكثر من أى عمل آخر ، استكشاف مميزات نفس

فنانة ، وقلب دائم الصراع ، وعقل مفكر قادر على النقد والتأمل الطويل مثل ديلاكروا ، ولعل هذه الدراسة تسمح بتعريف أفضل وأدق لهذه الأفكار والتأملات ، وتساعد على فهم أعمق لذلك الفنان الذى كان فعلا حلقة من حلقات الوصل فى تراث الفكر الإنسانى .

* * *

مقدمة

تميز القرن التاسع عشر في فرنسا بتعقده الشديد . فقد كان قرناً خصب الحركة ، أو هو ملتقى طرق تتجمع عنده تيارات الماضي ، ومفترق طرق تنطلق منه تيارات المستقبل . وكانت الأحداث السياسية والتقلبات الاجتماعية والاستكشافات العلمية ، المتقطعة الإيقاع ، تصحبها تيارات فنية وأدبية بنفس التداخل والتعقيد . كان قرناً استتب فيه تغيرات وإصلاحات هامة بعد أن زلزلت قواعد وعمد ما هو متفق عليه وما هو تقليدى . لذلك يمكن تسمية هذا القرن حلقة الإشعاع .

وإذا ما نظرنا إليه إجمالاً في فرنسا ، رأينا أن هذا القرن قد عرف سبعة أنظمة سياسية^(١) وثلاث طبقات اجتماعية متميزة^(٢) ، واكتشافات علمية وتكنولوجية واسعة^(٣) ، بالإضافة إلى ثلاثة تيارات فنية وأدبية^(٤) . ورغم هذا التعقيد ، أو ربما بفضلله ، عبر هذا القرن تياران فكريان متناقضان : أحدهما متشائم ، يرى أن الإنسانية تزداد ابتعاداً عن « العصر الذهبي » ، ومن هنا كان اتجاهها أسطورياً أكثر منه تجريدياً أو غيبياً — وذلك ما يفسر الجوع العاطفى الذى مجدت فيه الرومانسية أجواء الماضي والبلدان البعيدة . والتيار الثانى متفائل ، قائم على العقلانية والعلم ، يرى أن الإنسانية تتقدم بفضل العقل والعلم ، وبفضل تطبيقاته التكنيكية المستمرة التطور .

وقد سيطرت الرومانسية تقريباً على النصف الأول من القرن التاسع عشر ، وهى المذهب الفنى والأدبى الذى تمتد عبره هذه الدراسة ، كما أنها المذهب الذى

(١) هى : الجمهورية القنصلية ، والإمبراطورية ، وعودة الملكية ، وملكية يوليو ، والجمهورية الثانية ، والإمبراطورية الثانية ، والجمهورية الثالثة .

(٢) الأرستقراطية أو الطبقة الحاكمة ، والبرليتياريا ، والبورجوازية المتصاعدة التى كانت سبب معظم الصراعات وخاصة معارك المذهب الرومانسى .

(٣) ومنها الرياضيات ، والصلة بين الظواهر الكهربية والظواهر الضوئية ، والنسبية ، والفلك ، والذبذبات الضوئية ، والموجات الكهربية ، وصناعات التبريد والمتفجرات ، إلخ .

(٤) هى على التوالى : الرومانسية ، والواقعية ، والرمزية .

عرف قمة الصراع والمواجهة بين معظم الأحداث والتيارات . ويتحدد هذا المذهب ، من الناحية الاجتماعية باعتلاء البورجوازية الحكم وبمحاولتها التفوق على الأرستقراطية القديمة من حيث العظمة والصرامة . ويتميز من الناحية السياسية بوجود اتجاهات ليبرالية واشتراكية . أما من الناحية الفنية ، فهو معروف بمحاولات البحث الواسعة عن منابع أخرى غير الكلاسيكية وغير قيود المدارس الأكاديمية . وفي هذا الجو المشحون بالتغيرات الأساسية انبثق ذلك الشعور المعروف تاريخياً باسم « مرض العصر » ؛ فالماضى العريق لم يعد موجوداً ، وأمانى المستقبل لم تتحقق بعد .

ومع بداية مرض العصر هذا نشأ « أوجين ديلاكروا » ، الذى امتدت حياته نحو ثلثى ذلك القرن تقريباً ، أى من ١٧٩٨ إلى ١٨٦٣ . وأول ما تتميز به هذه الحياة هو أنها تنفتح على سر غامض « ذلك السر الذى أثار فضول معاصريه ، والذى يبدو جلى الوضوح لأعيننا ، والذى يبدو أن الشخص المعنى به لم يتساءل عنه ، أو على الأقل أنه قد حاول ألا يجعلنا نعرف أنه تساءل عنه » ، على حد قول « بيير ديه » ، الكاتب الفرنسى المعاصر . غير أن حياة الفنان ديلاكروا قد تأثرت - بخلاف هذا السر - بكل أحداث عصره وتقلباته .

وينتمى ديلاكروا إلى العظمة العقلانية التى تميز بها القرن الثامن عشر بفضل نشأته وبفضل دراساته الكلاسيكية . فع أنه كان ينتمى إلى البورجوازية الفرنسية الكبيرة عن طريق عائلته الشرعية ، فإنه كان ينتمى إلى الأرستقراطية العريقة عن طريق والده الحقيقى ، الكونت « شارل دى تاليران » ، المعروف باسم « السياسى الداهية الأكبر » . واحتفظ ديلاكروا بطابع العلياء ، وتصرف طوال حياته كأرستقراطى عريق الأصالة ، برغم ما مر به من محن قاسية . وقد فقد والده « شارل ديلاكروا » فى سن السادسة ، ووالدته « فكتوار أوبين » فى السادسة عشرة . وربما كانت كل هذه العوامل مجتمعة هى التى دفعته إلى أن يواجه الحياة بعقلية محافظة ، مريضة بمرض العصر - ذلك المرض الذى عانى منه عائلياً واجتماعياً .

وحاول ديلاكروا الاشتراك فى الأحداث السياسية ، فانضم إلى تنظيم

« الكاربونارى »^(١) التحررى . لكنه أخفق إخفاقاً ذريعاً ، إذ لم تكن السياسة هى ميدانه . وعندما رأى الأحداث تستقر أو تسير على غير رضاه ، أثر الابتعاد عنها . وظل محافظاً طوال حياته . وقد كتب عن نفسه فى هذا الصدد يقول : « إننى أكثر محافظة من شيوخ البرلمان » . لكنه ظل دائماً إنساناً مزدوج الشخصية : فهو شديد التوغل فى الماضى ، وشديد التطلع إلى المستقبل المفتوح . وفى الواقع ، لقد كانت ازدواجية شخصيته هى صفته الكبرى . فهو يحترم القدماء والنظام الرتيب والاستقرار ، وفى الوقت نفسه كان مولعاً بالألوان الفجة والتغيرات وبالحرية والانطلاق . . .

وإذ لم يتمكن من المشاركة فى الأحداث السياسية ، تلك الأحداث التى كانت نتائجها وثمراتها تعود أساساً على البورجوازية المتصاعدة ، فقد حدد ديلاكروا لنفسه العمل بالجمال الفنى فقط — وذلك على عكس موقف كل من فيكتور هيغو ، (Victor Hugo) ، وأونوريه دى بلزاك (Honoré de Balzac) وهكتور برليوز (Hector Berlioz) وريتشارد فاغنر (Richard Wagner) أو حتى تلميذه شارل بودلير (Charles Baudelaire) ، الذين قاموا بأدوار فعالة فى الأحداث السياسية والثورات . وتأثراً من ذلك الإخفاق السياسى والاجتماعى ، راح ديلاكروا يستنكر على أى فنان المشاركة فى هذا المجال ، واتجه إلى الحذقة ، لكن بأسلوبه وبمفهومه الخاص . وأصبح ذلك الجرح الذى أخفاه فى أعماقه بلباقة هو السبب فى كراهيته لكل فنان يشارك فى أحداث عصره مثال أونوريه دوميه (Honoré Daumier) ، وجوستاف كوربيه (Gustave Courbet) وجورج صاند (Georges Sand) وغيرهم ..

غير أن الحكومة — بفضل والده الحقيقى الوزير تاليران (Talleyrand) وبمساندته — كانت تغدق عليه الطلبات الرسمية منذ بداية حياته الفنية . وذلك هو ما أتاح لحياته الفنية الشابة نوعاً من الضمان . وعلى حد قول فيكتور هيغو (V.Hugo) : « ظل ديلاكروا ثورياً فى مرسومه ، ومحافظاً فى الصالونات ! »

(١) وتعى هذه الكلمة « الخططين » نسبة إلى أنهم كانوا يجتمعون فى يادى الأمر فى الغابات . وهو اسم جمعية سياسية سرية نشأت فى إيطاليا فى القرن التاسع عشر ، وامتد نشاطها إلى فرنسا فى عهد عودة الملكية . وهدفها الرئيسى نشر الأفكار الليبرالية وتوحيد إيطاليا .

فقد كان يدخر كل ذرة في كيانه من أجل العمل بدأب ومهارة . فكان هذا الدأب وتلك المهارة يثيران أحقاد أعدائه . وفي سنة ١٨٤٤ كتب عنه أحد النقاد في جريدة « الفنانين » يقول : « إن هذا الرجل يتساوى مع الدجالين من فرط الأهمية التي يعطيها لنفسه ومن فرط النشاط الذي يتمتع به . إنه لا يظهر أبداً لكنه موجود في كل مكان . إنه لا يطلب أبداً ، لكنه يحصل دائماً على كل شيء » .

وإذا كان ديلاكروا قد صور « الحرية تقود الشعب » سنة ١٨٣٠ — بدافع حماسه أو بغية أهداف ذاتية أو فنية — فإنه رفض أن يصور « المساواة » عام ١٨٤٨ . فقد كان آنذاك ضد كل ما يحدث وضد كل التغيرات التي تجري ، وضد كل الثورات والمظاهرات ، خاصة ، « لأنها تتعرض للفنون والآثار وتدمرها ، ولأنها تنعكس — مثل التقدم العصري — على البورجوازية وعلى الماديات وليس على المثل العليا والرجال » ! . . . وابتعد ديلاكروا عن مجالات الصراعات بعد أن عانى ضرراً من خيبة الأمل ، سواء بالنسبة للمجتمع أو بالنسبة للناس . . . فأنطوى على نفسه . ولم يعد يروح بمغامراته وبخلفات قلبه وعقله إلا ليومياته . وذلك هو ما يزيد من قيمة هذه المذكرات التي تحتوى أيضاً على فلسفته الإنسانية الفنية .

إن قصة اليوميات لم تكتب أبداً . وهي « قصة مثيرة ، معقدة نسبياً ، معذبة وشبه مأساوية ، مثل كل ما يتعلق بهذا الرجل العظيم » — على حد قول « أندريه جوبان » ، الباحث الفرنسي الذي تولى البحث عن معظم أجزائها وقام بنشرها .

وتتكون اليوميات من جزأين : جزء بدأ يوم ٢٢ سبتمبر سنة ١٨٢٢ واستمر حتى ٥ أكتوبر ١٨٢٤ ، وجزء ثان بدأ يوم ١٩ يناير سنة ١٨٤٧ واستمر حتى ٢٢ يولية ١٨٦٣ . لذلك تمثل جزأين منفصلين ومختلفين حجماً ومضموناً ، هما : يوميات الشباب الخاطف ، ويوميات النضج والشيخوخة . والجزءان لا يكمل بعضهما بعضاً في تسلسل واحد ، وإنما يتواجهان في تناقض واضح . فالجزء الأول يعد مناجاة أسرار الذاتية ، الحائرة بين الشعور العميق بمرض العصر ، والتحمس للانهاض والاندفاع . أما الجزء الثاني . الذي كتبه بفكرة نشره — سواء في أواخر أيامه أو بعدها — فهو يعكس تطور أفكاره وانغماسه المتزايد في الوحدة وفي التجرد من القيود .

أما فترة الصمت التي تفصل بين الجزأين فهي تسمح لنا بإدراك تباينهما بنظرة واحدة ، كما تفسر لنا تطور عبقريته وانتقاله من الرومانسية إلى الكلاسيكية ، أو بتعبير أدق ، من رومانسيته هو إلى كلاسيكيته هو ، إذ أنه يختلف عن الكلاسيكيين مثلما يختلف عن الرومانسيين .

وبين هذين التاريخين ، ١٨٢٤ و ١٨٤٧ ، أى طوال فترة الصمت التي امتدت ثلاثة وعشرين عاماً لم يكتب ديلاكروا خلالها مذكراته بالشكل المألوف ، وإنما كان يدون بعض الملاحظات على رسومه واسكتشاتهِ ، نظراً لضيق وقته الشديد . وهو يعبر عن ضيق الوقت هذا قائلاً : « إن وقتي مشحون بالأعمال بحيث إنني عندما أكتب طويلاً في يومياتي ، لاتصير لى نفس القدرة على العمل » . لكن ذلك لايعنى أنه لم يكتب فيما بين هذين التاريخين ، فقد كان يعبد الكتابة . لكنه اقتصر أساساً في هذه الفترة على مراسلاته وعلى بعض الملاحظات الخاطفة التي كان يدونها وسط رسومه .

ولم يكن أمر يومياته سرّاً خفياً على أحد ، بل كان يود أن يتم طبعها بعد وفاته . وقد بدأ صديقه تيوفيل سلفستر Théophile Silvestre منذ سنة ١٨٥٣ بنقل جزء كبير بموافقة ديلاكروا وتحت إشرافه . لذلك اهتم سلفستر عند وفاة ديلاكروا بمصير اليوميات ، فطلبها من جيني بلجييه Jenny le Guillou ، خادمتها وكاتمة أسرارهِ . لكنها قالت له إن ديلاكروا قد أحرقها بنفسه . فصدقها وكتب هذا الخبر في كتابه « وثائق جديدة عن ديلاكروا » سنة ١٨٦٤ . لكن جيني قد كذبت عليه فاليوميات لم تحرق وإنما هي التي كانت تخفيها .

فبعد وفاة ديلاكروا ، قامت جيني بلجييه بتسليم اليوميات إلى الرسام « كونستان دوتيهو » Constant Dutilleux ، وكان من أصدقاء ديلاكروا كما كان حما ألفريد روبرو Alfred Robaut ، الذي قام بمجرد كل أعمال ديلاكروا بعد وفاته وعمل « كئالوجاً » لها . وقام روبرو بنسخ اليوميات . وفي سنة ١٨٦٦ لم يعد سوى جزء من المخطوطات الأصلية ، أى ذلك الجزء الذي نسخه ، واحتفظ بالجزء الآخر . وقرب وفاة جيني قامت بتسليم ذلك الجزء الذي تسلمته إلى فريناك ، زوج شقيقة ديلاكروا . أما الجزء الذي نسخه روبرو ، فقد قدمه إلى بيير أندريو

Pierre Andrieu صديق ديلاكروا . وهكذا يمكن القول بأنه ابتداء من سنة ١٨٦٦ يبدو أن إجمالى مخطوطات اليوميات قد انقسم إلى نصفين بفعل روبو ، ولم يتم جمعها أبداً بعد ذلك .

وفى أواخر القرن التاسع عشر تسلم رنيه بييو René Piot ، وهو واحد من الباحثين الفنين الفرنسيين ، نسخة اليوميات التى نسخها روبو واقتصر دوره على البحث عن ناشر . وبعد ظهور الطبعة الأولى لليوميات سنة ١٨٩٣ ، لم يعد أى شخص يسمع عن المخطوطات الأصلية . وبعد عشر سنوات ، بدأت « الأجندات » تظهر فى المزايدات بالمكتبات العامة . وكان بعضها يمزق ويباع بخمسة فرنكات للصفحة إذا كان بها رسم ! . وابتاعها دافيد قبل David Weill الأستاذ بالجامعة آنذاك ، وأهداها إلى « مكتبة الفن » بجامعة باريس . وما إن سمعت عائلة فرينياك Verninac بأن « الأجندات » قد ظهرت فى السوق وأودعت فى « مكتبة الفن » حتى سارعت هى أيضاً بإيداع مالديها من مخطوطات . وهكذا تم جمع الجزء الذى سلمته جينى عام ١٨٦٦ إلى عائلة فرينياك . وما زالت المخطوطات ناقصة الجزء الذى احتجزه روبو ، ويبدو أنها قد فقدت نهائياً . وبذلك تبقى نسخة روبو هى الأصل الوحيد المتبقى من يوميات تلك السنوات ؛ وبالتالى يصبح العشرون جزءاً التى تمثل عدد أعوام اليوميات مقسمة كالاتى : أربعة عشر جزءاً بمكتبة الفن ، وخمسة أجزاء هى مانسخه روبو وأصولها مفقودة ، وجزء واحد ، وهو الخاص بسنة ١٨٤٨ قد فقده ديلاكروا بنفسه عندما نسيه فى إحدى العربات « الحظوظ » وهو عائد ذات مساء إلى داره . .

ويحتوى الجزء الذى نسخه روبو على أخطاء كثيرة ، خاصة حذف عشوائى لفقرات كان يصعب عليه قراءتها ، أو لفقرات تمثل مقتطفات من قراءات ديلاكروا ! وأهمية هذه المقتطفات تكمن فى أنها تعبر عن ديلاكروا الدائم البحث عن نفسه من خلال الآخرين . فهى فقرات تعبر عن أفكاره الذاتية وعن شخصيته ، كما تسمح لنا بمعرفة المزيد عن خبايا نفسه . فقد كانت إحدى أمنيات ديلاكروا هى أن يعرف نفسه بشكل أفضل ، ومعرفة شاملة تسمح له بفهم الآخرين ، كما تسمح له بأن يعمل من أجل الإنسانية ككل . وتلك هى إحدى مميزات هذه اليوميات

التي تجعل منها عملاً أدبيّاً فريداً . وهنا يمكن القول بأن ديلاكروا كان يلجأ إلى تجاربه الشخصية وإلى تجارب الآخرين من أجل تحقيق فنه وحياته على السواء . . .
ومما يدفعنا إلى التأمل ، أنه لم يكن يعد نفسه شخصاً واحداً إنما شخصاً معقداً
غريباً ، يتكون من عشرة أشخاص في وقت واحد . وقد جاهد طوال حياته لمراقبة
هؤلاء الأشخاص العشرة وللتعبير عن تقابلهم فرادى أو مجتمعين في آن واحد .
وهذه النقطة أيضاً تعد إحدى الملامح الفريدة في يومياته .

وإذا كانت كتابات بعض الفنانين تعد الهواية الثانوية لعملهم الأصلي ،
فإن عبقرية ديلاكروا ، الفنان المبدع والكاتب المبدع ، تتجلى في مختلف الميادين
وخاصة في مجال فن التصوير وفن الكتابة . وكأن ذلك تأكيد لفكرته القائلة بأن
كل الفنون مترابطة ولا انفصال بينها .

بقى ذلك السؤال الأساسي : « ما هي يوميات أوجين ديلاكروا ، وما هي
الأفكار التي تحتويها ؟ » ومحاولة الإجابة هي في هذه الدراسة التي تحاول جاهدة وفي
إجمالها أن توضح أبعادها بقدر الإمكان . . .

• • •

الفصل الأول ديلاكروا وعصره

الازدواجية محرك أساسي

« إن حياة الرجال العظماء هي دائماً خليط من طبيعتين ،
إذ يجب أن يكونوا قادرين على الإلهام وعلى الحركة : فالأولى
تولد الفكرة ، والثانية تحققها » . . .
عندما قام ديلاكروا بنقل عبارة الكاتب الفرنسي رينيه

دى شاتوبريان René de Chateaubriand هذه ، في يومياته ، كان قد عثر على
تعريف حقيقى لوجوده الذاتى المملوء بالمتناقضات . فقد كان بحاجة إلى السكينة
ليتأمل ، وبحاجة إلى الحركة ليمخلق ما تأمله . فكانت الازدواجية هي المحرك
الكبير الذى دفع حياته وأعماله على السواء . وربما كان ذلك هو السبب فى أنه
حظى بمثل هذا التفاوت العاصف فى التقدير ، وهذه المناقشات المتناقضة فى
التقييم . فقد كان ديلاكروا — الرجل والفنان معاً — مثاراً لجدل شديد التناقض .

فوفقاً لثيوفيل جوتييه Théophile Gautier ، الناقد الفنى والأدبى
المعاصر لديلاكروا ، نرى : « أن كل مظاهر اللياقة فى النقد قد اختفت بالنسبة
لديلاكروا ، فهم يلجأون إلى أقبح الشتائم لنقده . فهو فى نظرهم متوحش همجى ،
ومغبول مسعور ، ومجنون يجب إعادته إلى مسقط رأسه بلدة « شارنتون » . كما أنه
يهوى القبح والرذيلة والتوحش مثلما لا يجيد الرسم ، ويكسر من الأعضاء أكثر مما
يستطيع أى مجبر أن يصلح ، ويقذف الألوان على اللوحات بالدلو ، ويصور
بمكنسة ثملة » . . .

غير أننا نرى نقاداً آخرين يصفونه بعكس ذلك . فيقول عنه الشاعر شارل
بودلير Ch. Baudelaire مثلاً : « إنه مزيج من الريبة والخلق القويم ، والحذقة ،
والإرادة العارمة والدهاء ، والاستبداد ، كما أنه يتميز بنوع خاص من الطيبة
والحنان » . أما الناقد المعاصر له أيضاً ، واسمه أرسين هوساي Arsène Houssaye
فقد كتب عنه : « أنه أكبر الضيوف الذين يمكن أن تدعوهم ظروفاً ،

وأكثرهم انطلاقة ، وأكثرهم استنارة . . . إن روحه لماحة إلى درجة أنه يفهم ما تود قوله من أول كلمة . .

وحتى شكل ديلاكروا نفسه كان مثاراً مختلف أنواع الوصف والتعليق ؛ إذ يصفه جوتييه Th. Gautier قائلاً : « كان جماله شرساً غريباً ، بريئاً وشبه مقلق للناظر إليه . . إذ يخيل لك أنه أحد مهرجات الهند ، الحاصلين على تربية أوروبية كاملة ، وجاء يتنزه في ثيابه الأوروبية عبر الحضارة الباريسية » ، في حين يتفق آخرون على أنه حوشى الطبع ، لين ناعم حنون مثل واحد من هذه النور التى برع في التعبير عن رشاقها الانسيابية الرائعة . . حتى عيناه لهما تعبير النور . وبينما كان مكسيم دى كان Maxime du Camp يشبه فكي ديلاكروا بصدغى الفهد الصليتين ، كان إسكندر ديماس Alexandre Dumas يقول عن بشرته إنها « داكنة ، تشوبها الحمرة ، متحركة ومجعدة مثل جلد الأسد » .

وفي الواقع كان ديلاكروا يجمع الكثير من المتناقضات شكلاً وموضوعاً . فقد كانت ثقافته العامة متعددة وشبه عالمية ، كما كان يتميز بحموية فائقة وحب استطلاع للاحد لهما . . فلا يوجد تقريباً أى مجال معرفة لم يتطلع إليه صادقاً ولم يدرسه بنظرة شاملة إن لم يكن بعمق ومثابرة . وقد درس ومارس الآداب والترجمة والشعر والموسيقى والفلسفة والعلوم الطبيعية وركوب الخيل والقنص وذلك إلى جانب دراسته الكبرى : فن التصوير ، وكل ما يتطلبه من معرفة ودراية .

لذلك يمكن القول إجمالاً بأنه لم يترك باباً من أبواب المعرفة الإنسانية إلا طرقة . وبخلاف هذه الحصيلة الواسعة ، فقد كان متحدثاً لبقاً . وهنا يقول عنه بودلير Baudelaire : « لاداعى لتعريف أحاديث " أوجين ديلاكروا " فالجميع يعرفون أنها كانت مزيجاً رائعاً من التأسك الفاسفى ، وخفة الروح ، والحماس المتقد » .

أما أصدقاء ديلاكروا الاجتماعيون فكانوا شديدي التنوع : فهم يتفاوتون ابتداء من خادمته المتواضعة ، ذات القلب الكبير ، حتى ولى العهد الفرنسى ، دوق أورليانز le Duc d'Orléans ، الذى كان يعبد ديلاكروا ، ولم يكن يقيم أى حفل دون دعوته ، مارين بكل أعضاء الحركة الرومانسية وخبرة مثقفى المجتمع الفرنسى .

Mardi 3 Septembre 1877.

Je mets à exécution le projet formé tant de fois
d'écrire un journal. Ce que je desirais le plus vivement
c'est de ne pas perdre de vue que je l'écris pour moi
seul; Et je serai donc vrai je l'espère. j'en deviendrai
meilleur. Le papier me reprochera mes variations.
Je le commence dans d'heureuses dispositions. Je
suis chez mon père. il est 9 heures ou dix heures
du soir qui viennent de sonner à l'horloge du
Louron. Je me suis assis cinq minutes sur le
au clair de lune, sur le petit banc qui est devant
ma porte pour tâcher de me recueillir. Mais
quoique je sois heureux aujourd'hui, je ne
retrouve point les sensations d'hier soir. C'était
pleine lune. assis sur le banc qui est contre
la maison de mon père j'ai goûté des heures
délicieuses. après avoir été recourant des
voisins qui avaient dîné et fait le tour de
l'étang nous rentrâmes. Il lisait le journal
moi, je pris quelques traits de Michelange



فارس و پیاد (دراسات بالسیا) پاریس . متحف اللوفر

وبرغم تفاوت أوصاف التقاد والمعاصرين إلى هذا الحد ، فإن ديلاكروا كان يرى نفسه . بعين أخرى . فقد كان يصف أيام شبابه في خطاب إلى صديقه سولييه (Soulier) إنه : « فرع غاب تحيل منزل وملقى تحت رحمة الأعاصير » . أما في يومياته فيكتب أنه كان « دائم الاضطراب مثل طفل ضعيف » ، « وعرضة للهجوم ومتفتح للمفاجآت من كل جانب . لكن ذلك « الطفل الضعيف » - على حد قوله - كان يعرف جيداً ما الذى يريده من الحياة برغم إحساسه بأنه محاط بفرغ شديد ، مملوء بالإهام وعلامات الاستفهام : كان يريد أن يصبح رجلاً عظيماً . ومن أجل هذه الغاية لم يهمل شيئاً يمكن أن يزيد من عظمتة أو أن يجعل منه إنساناً فريداً ، يصعب إيجاد من يحل محله . وتقول جورج صاند (G. Sand) فى هذا الصدد : « لقد كان عظيماً فى كل شيء حتى النهاية » . إذ تأير بدأب حتى جعل من نفسه ذلك الإنسان الذى يصعب تعويضه . . وكان بودلير على صواب عندما قال عنه : « بدون ديلاكروا تظل سلسلة التطور الإنسانى مفضومة إلى الأبد » .

لكن ديلاكروا الحجلول ، الدائم القلق ، الذى ضج من الدوامة التى كانت تحيط به وتكتسح القرن الذى يعيشه ، ذلك المتعطش إلى المعرفة والتعبير وإلى المجد والحرية ، سرعان ما حدد لنفسه منهجاً راح يتبعه حتى آخر أيام بقائه ، فكتب يقول : « نظام فى كل شيء » . رضاء داخلى وذاكرة قوية . أعصاب مناسكة وصحة لاتهلكها صحبة الآخرين ، وكثير من العمل » .

فتحل بالنظام لكى يجابه صحب النزوات المجنونة التى تحيط به ، وأصر على الرضى الداخلى لأنه يجب عليه أن يحترم نفسه أولاً وأن يكون فى مستوى مثله العليا . وطالب نفسه بذاكرة قوية لأن هناك قرارات يجب عليه ألا ينساها - وبخاصة تلك القرارات المتعلقة بالمرأة - التى ستعرض لها فى النقطة التالية . وأراد أن تكون أعصابه مناسكة لكى يصمد أمام انفعالات الانطباعات الأولى ، وأن تكون صحته سليمة لأنها ضرورية بالنسبة لاستمراره فى العمل ، كما أنها تضى لمسة حيوية باسمه على كل شيء . واهتم بأن يغرق نفسه فى العمل ، لأن العمل وحده هو الوسيلة الوحيدة الحكيمة لمواصلة الحياة والتغلب عليها . .

وإذا كان ديلاكروا قد تساءل بهلع ، ولما يبلغ السادسة والعشرين من عمره عما

سيكون عليه مصيره ، وعما إذا كان في قدرته أن يتيين اتجاه طريقه ، فلم يكن هذا التساؤل سوى قلق عابر . فإن ما كان يقلقه دائماً هو أن يستمر في مراقبة نفسه عن كثب ، وأن يكون شريفاً حازماً بسيطاً وصادقاً ، لكي يرضى هدفه الكبير الذى يطارده ويؤرقه بألف وسيلة ، وذلك هو : فن التصوير .

ولم يقم ديلاكروا في الواقع بأية مناورات إلا من أجل فنه الذى وهبه كل كيانه والذى لم يكن في استطاعة أى شيء في الوجود أن يمنعه من رؤية الأشياء بطريقته الفنية الخاصة . وعندما رأى أن أجمل لحظات حياته وأتمها تنساب في ملاء لا تعود عليه في النهاية إلا بالملل ، لجأ إلى ذلك الحاجر الذى زودته به الطبيعة ، فأقامه بين نفسه وبين أقرب أصدقائه ، لكي يكافح في وحدته .

وإذا كان هدفه الوصول إلى أعلى القمم وإلى امتلاك نواصى مهنته ، توصل ديلاكروا — بفضل عمله الدائب — إلى أن يكون خير من يعبر عن الصراع . ولم يكن الصراع دائماً إلا في تلك الحياة الملأى بالمتناقضات . فالخير والشر ، الإرادة والرغبة ، الذات والآخرين ، كانت تمثل العناصر الرئيسية في ذلك الصراع الأخرس الدفين.. لكن الصراع الرئيسى الذى مزق حياته بعمق ومرارة كان سببه : المرأة !

* * *

لانتعرض إلى مسألة مولد ديلاكروا ، تلك المسألة الحساسة ، بغية الإساءة إليه أو المساس به ، وإنما لكي نوضح موقفه تجاه المرأة عامة ، وتجاه الزواج بصفة خاصة — ذلك الموقف الذى ظل طويلاً غامضاً أو مسوغاً لأنهماك ديلاكروا الشديد في العمل .

الأعزب

الخالد

فهناك آراء قديمة في هذا الموضوع ، كما استجدت آراء قاطعة خلال السنوات الماضية . فقد كتبت مدام دى ستال Mme. de Staël الأدبية الفرنسية المعاصرة لوالد ديلاكروا تقول : « إن شارل ديلاكروا كان يشبه المرأة الحامل قبل استئصال الورم الخبيث منه والذى كانت زنته اثنتين وثلاثين رطلاً » . وقال رنيه ويج René Huyghe ، الناقد الفرنسى المعاصر : « إنه من المسلم به أن حالة شارل ديلاكروا الصحية لم تكن تسمح له بالإنجاب قبل علاجه ، وذلك باستئصال الورم الخبيث منه قبل مولد أوجين ديلاكروا بسبعة أشهر ، وقد لازمه المرض قبل ذلك بشهور طويلة » . وذلك بالإضافة إلى ما قاله أندريه جويان

André Joubin ناشر اليوميات : « لقد تم نشر قصة هذه العملية الأليمة على صفحات الجرائد ، بأمر من الحكومة الفرنسية في باريس . ومن الملاحظ أن شارل دى تاليران Ch. de Talleyrand كان وزير الخارجية آنذاك : أى أنه كان الرئيس المباشر لشارل ديلاكروا » . غير أنه قد أضيفت في سنة ١٩٦٢ وثيقة جديدة قاطعة ، أوبسبب نقصها ، هى الشهادة الطبية المرفقة بالإثناء الذى يحتوى على ذلك الورم الخبيث الذى تم استئصاله في هولندا وأرسل إلى متحف دروه (Drouot) في نوفمبر ١٩٦٢ .

إذن ، بناء على كل هذه الوثائق وعلى غيرها ، التى أصبح من الصعب تنفيذها ، نوافق على القضية القائلة بأن أوجين ديلاكروا هو « ابن غير شرعى للوزير شارل دى تاليران » ، أمير مقاطعة بريجور . وهو ابنه الوحيد إذ لم ينجب سواه . وذلك ما يفسر التعلق الحفى الذى كان يربط الداهية السياسى بالفنان منذ نشأته .

ولم يكن ديلاكروا يجهل قصة مولده : فقد عثر بيرون (Piron) ، صديقه والمنفذ الشرعى لوصيته ، على التقرير الطبى الخاص بعملية والده ، وذلك وسط أوراق الفنان في مكتبه الخاص بعد وفاته . وعند ما عرف ديلاكروا أنه ليس ابن ذلك الأب الذى أحبه وأعجب به طويلا ، تغيرت نظرته لوالدته التى كان يكن لها حبا بلا حدود . فقد راحت تعيش بعد وفاة زوجها — مع الجنرال سرفوني (Cervoni) في مرسيليا وتقوم بتربية ابنته ، في الوقت الذى أرسلت فيه ابنها أوجين إلى مدرسة « لوى لجران » الداخلية ! وشعر ديلاكروا بتعاسة طاحنة بسبب خيانة والدته ، وبسبب كل ما صاحبها من تعليقات في الأوساط الاجتماعية والفنية . فظل جرحه الدفين داميا متأججا طوال حياته .

وإن كان ديلاكروا قد عرف ما أحاط به من شائعات وتعليقات — وفقاً لشهادة كثير من معاصريه ، مثل ثيوفيل سلفستر (Th. Silvestre) ، ومكسيم دى كان (M. du Camp) ، وندام جوبيير (Mme. Joubert) ، صديقة ابن عمه برييه (Berryer) المحامى الشهير آنذاك — فإن « ديلاكروا كان يعرف كيف يفرض احترام أصله بسلطان مريب السخرية » على حد قول فيليب جوليان (Philippe Jullian)

وفي الواقع ، لقد قام بكل مافي وسعه من أجل المحافظة على المظاهر الاجتماعية ومن أجل تغطية جرحه المزمّن الدفين .

ولم يذكر ديلاكروا والده اشرعى في اليوميات سوى مرة واحدة ، بأسلوب مقتضب ، لكنه كاف لإثبات ما دار بينه وبين شقيقه من حديث . فقد كتب يوم ٢٢ سبتمبر ١٨٢٢ ، حينما كان عند أخيه في بلدة لورو يقول : « لقد تحدثنا هذا المساء عن أبي الفاضل . . . يجب على أن أتذكر مختلف ملامح حياته بكل التفاصيل » . وبعد فقرة واحدة من هذا الكلام ، كتب في بداية السطر كلمة واحدة ، لكنها تحتوي على كل أبعاد غموض مأساته الداكنة :

« العملية » . .

وانتهى ديلاكروا مذكرات ذلك اليوم بنصيحة كتبها بأسلوب شبه أمر ، لكنها تلقى بعض الأصواء على تصرفاته : « اعمل على تقوية مبادئك . فكر في أبيك وتجاوز طيشك الطبيعى . لاتكن سهلا مع هؤلاء القوم ذوى النفوس اللينة » .

ومنذ ذلك الوقت قام حاجز لايمكن تخطيه بينه وبين المرأة ، فعمل على كبح جماح طيشه الطبيعى ، ذلك الطيش الذى كان يجعل قلبه يخفق بسرعة أو يصيبه بقلق عصبي في حضور أية امرأة ، أياً كان نوعها — على حد قوله . وإذا أصيب ديلاكروا في أقدمس ما كان عنده من مثل عليا ، فقد قرر إبعاد تلك « النفوس اللينة » وعدم السماح لنفسه أبداً بالوقوع تحت سيطرتها ، وقرر الحرب منها مهما كانت قوة مشاعره تجاهها ، وذلك عملاً بما قاله سقراط (Socrate) ذات يوم ، من « أن خير محاربة للحب هو الحرب منه » لكنه أضاف على هذه العبارة قائلاً : « الحرب هو العلاج الوحيد » . .

وخلد الفنان مأساته هذه في نفس ذلك العام ، سنة ١٨٢٢ ، بأن صور نفسه في شخصية « هاملت » (Hamlet) ، يحيط به الغموض ، ونظراته الثاقبة تشوبها المرارة ، في حين ظل فيه مطبقاً بعزم . ويقول رينه ويج (R. Huyghe) : « إن ديلاكروا كان يسبغ معاناته على هذه الشخصية التى كان يرى فيها تعبيراً رومانسياً لمأساته » .

ولم يعدل ديلاكروا عن قراره هذا : إذ لم يتزوج أبداً . .

وكلما كان يرى كل هاته الخوريات اللاتي يحطن به ، كان يردد في مرارة أنه لن يمتلكهن أبداً . وإذا تساءلنا عن السبب ، أجاب : « أن أكثر هؤلاء السيدات لهن عشاق من كل الطبقات ليندوقن مختلف أنواع اللذات ! » ، ولأنه لم يكن يقبل أن تبوح له أية امرأة بحبها في نفس الوقت الذي تميل فيه لآخرين غيره . لكن ، إذا كان ديلاكروا قد رفض فكرة الزواج إجمالاً — ولأسباب أدركناها — فإن ذلك لايعني أنه كان يرفض الفكرة في حد ذاتها : لقد كان يرى أن التكافؤ بين الزوجين هو أفضل الزيجات . وكثيراً ما ردد تفضيله في أن تكون الزوجة خيراً منه . لكن الحزن — في نظره — هو أن الإنسان لايمكن أن يعثر على من يفهمه ويشعر به ككل . . وهذا يعد أحد جراحه العديدة — وهي جراح تؤدي إلى مرارة الوحدة . .

غير أن عنصر تناقضه لم يخف من هذه النقطة أيضاً . فإذا كان من أنصار القول — نظرياً — بأن تكون الزوجة أفضل منه أو من زوجها فإن ذلك لم يمنعه من القول بأن « الزوج يجب عليه حماية زوجته كما يجب على الزوجة طاعة زوجها » . ولم يكن ذلك يرجع إلى طبيعته المحافظة بقدر ما كان يرجع إلى بعض ما رآه من أمثلة . . وبخاصة « هؤلاء النساء اللاتي يعتقدن أن في مقدورهن عمل كل شيء ، ولايعنين سوى اللهو والزينة » ، ولهن سلطة مفرطة ، كما لايمسبن الزنى — الذي هو في القانون المدني أمراً فظيماً — إلا مسألة طرافة أو مجرد حفل تنكري !» .

وهكذا لم يرغب في الخضوع لأي نوع من السيطرة ، سواء لرغبات امرأة شرسة ، أو لدلال امرأة لعوب ، وذلك : « لأنها تتخلى عنك أو تموت في الوقت الذي كان في استطاعتها أن تؤدي لك خدمة عدم تركك بمفردك » ، فقد كان ديلاكروا يردد مع ابنة دانجلار (Danglat) — إحدى بطلات إسكندر ديماس A. Dumas وهي تقول : « لأرى أى معنى لكي أحمل حياتي عبء رفيق خالده . . في دوامة الحياة ، فالحياة دوامة خالدة لآمالنا . . إنني ألتى بكل متاعى الزائد على حاجتي في عرض البحر ، وأظل بإرادتي مستعدة لأن أعيش بمفردى ، وبالتالي لأن أعيش بحريتي كاملة » . .

وهذه هي فكرة ديلاكروا عن الزواج: إنه عبء زائد .. لكن ذلك لا يعنى مطلقاً أنه قد استطاع أن ينزع مشاعره تجاه المرأة - سواء عاطفياً أو جسدياً، أو حتى أن يقصر علاقاته الغرامية على بضع علاقات رخيصة ، مثلما أشاع عنه « لا سال بورد » (Lassalle - Bordes) أحد مساعديه .

إن ديلاكروا كان يعبد المرأة . وكان جمال جسدها يسكره ، وكثيراً ما أطلق عليه : « الملحمة الرائعة » .. وكان يحتفظ طويلاً بذلك الإحساس الواضح الذي يضيفه عليه صفاء بشرة ناعمة ، أو نقاء الملامح ، أو تلك النظرة الناعمة التي لا تتمتع بها سوى عذراء يانعة بل لقد كان شديد التأثير بوجود المرأة للدرجة أنه كان « يمسك قلبه بيديه » - على حد تعبيره - في حضور أى امرأة ، وبخاصة إن كانت ترتدى ثياباً تكشف عن كتفها وذراعيها . ولقد وصل به هيامه وتعلقه بحبيبته للدرجة أنه حلم ذات يوم بأن تكون لديه طبعة من الجبس ليد مدام « دى فورجييه Mme. de Forget ! » ويقول المؤرخ الفرنسى ريمون إسكوليهيه (Raymond Escholier) : « إن هذا الحلم قد تحول إلى حقيقة ، إذ أن كونسويلو ، (Consuelo) ، وهذا اسم تدليلها - قامت بعمل نموذج ليدها وأعطته إياه » . كما أن ديلاكروا يعترف أكثر من مرة بأنه قد أحب المرأة إلى حد الجنون لكنه فضل عليها الحرية دائماً . مثله مثل كازانوف (Casanova) الذى كان يعجب به ..

وكان ديلاكروا بطبيعته نهماً ودائماً العطش إلى الدفء الإنسانى ، لذلك كان الصراع ضارياً بين نزواته وبين ما يتخذ من قرارات . فكثيراً ما كانت هذه القرارات تتلاشى عند التنفيذ !

وعندما رأى أنه لم يستطع كبح جماح رغباته أو الاستمرار فى هربه السقراطى ، أضاف لنفسه منهجاً جديداً هو : الاستمتاع ! الاستمتاع بكل ما يقع فى يديه دون الالتزام بشئ . وابتداء من هذه اللحظة ، أصبحت المرأة تتوجج بحرية فى حياته ، ولكن فى نطاق الحدود التى رسمها لها ، وهى حواجز ما تخطئها قط . .

وكثيراً ما دفعه إعجابه بكازانوف وبتصرفاته إلى حد الخيانة . فبينما كان غرامه لمدام دالتون Mme. Dalton فى ذروته ، قام بترتيب هروبه مع إليزا

بولنجيه (Elisa Boulanger) إلى بروكسل ، وكلف أحد أصدقائه بإرسال خطابات يومية ، كان قد كتبها مقدماً بحيث تغطي فترة سفره ، إلى مدام دالتون لكي لا تشعر بغيابهم! .. وبينما كان في أحضان مدام دى فورجييه Mme de Forget ، وهى من عدها «حبه الكبير» ، وكتب إلى جورج صاند G. Sand يقول : « إننى متألم لانشغالى هذا المساء .. إننى مشغول ، بل أسير ذراعى ومشاغلى ، لكن ذلك لا يعنى أننى أستمتع أكثر مما لو كنت معك ، لأننى أفضلك على كل شيء » !

ويقول إيف دى فلورين (Yves de Florennes) ، الكاتب الفرنسى المعاصر ، إن عدد النساء اللاتى مررن بحياة هذا الفنان العاطفية وصل إلى مائة وثلاث : « من الأشراف ومن عامة الشعب ، عظيما وحقيرات ، بورجوازيات وأميرات ، راقصات وبارونات ، مدعيات ، فنانات وزوجات موظفين متحفظات ، وطانات ومدللات باردات ، عاملات أنيقات ، سيدات طائشات ، بنات الليل وبنات محجبات ، باريسيات ومن سكان الضواحي ، إنجليزيات ، روسيات ، بولونيات ، يونانيات ، شرقيات وإسبانيات ، كل الأشكال والأحجام ، كل الألوان والروائح النضرات اللينات والمستهلكات ، الجميلات والأكثر من جميلات بل حتى القبيحات ، لكن ، لمن تلك الرائحة الأنثوية .. ! » .

وبرغم أن هذه الدائرة الواسعة تظهر لنا ديلاكروا شديد النهم بالمرأة ، أياً كان نوعها فإنها ظلت دائماً تحتل المكانة الثانية بعد رغبته الكبرى . فإذا كان قد « عرف مائة امرأة وثلاثاً » ، فقد صور ألفاً وثلاثاً ..

وعلى العكس مما يمكن أن يتبادر إلى الذهن ، نظراً لكثرة معارفه من النساء ولاختلافهن ، فإننا نلمس من كتاباته أنه كان لبقاً حريصاً مع المرأة . فعلى الرغم من تشبيهه بعض النساء بأهين كالبقر ، فإنه كان يحترمن ولا يقوى على جرح شعورهن . ومهما كثر عدد من عرفهن ديلاكروا فإنه كان يحتفظ فى أعماقه بصورة المرأة المثالية . والمرأة المثالية فى نظره هى مزيج متكامل بين العقل والجسد . فبخلاف دقة الملامح والجنادية — وهذه الكلمة تعنى كل شيء فى نظره — كان يتصورها صريحة مثلما يتصارع رجالان معاً ، وقادرة على الحوار والمحادثة بلا ادعاء ..

وبخلاف صحة الرجال ، ظل للمحيط النسائي سحره اللانهائي في حياة ديلاكروا الذي كان يردد :

« إن عين المرأة هي خير من يفهم عبقرية الفنان »

• • •

الصدقة
أصدق
الروابط

كان الرجال بالنسبة لديلاكروا ينقسمون إلى مجموعتين منفصلتين : « شرذمة من المخلوقات القبيحة ، نمور وذئاب يلتهمون بعضهم بعضاً ، ليهدم كل منهم الآخر ، أقنعة ومخالب حادة ، مستعدة لتنفذ في قلبك » و« مخلوقات نبيلة وكريمة ، هي أقلية فانية ، يبدو أنها لم تطأ الأرض إلا لتذكرنا بذلك العصر الذهبي الأسطوري » .

أما الرجل العظيم في نظره ، فهو « النبي » الذي يستطيع أن يرى ، و« المنارة » التي تستطيع أن تضيء مالا يراه عامة الناس . إنه ذلك الإنسان المحظوظ ، الفاني ، الذي يجمع بين العبقرية والذكاء ، والسمو والبساطة ، والعقل والإحساس .

أما الرجل الفريد ، فهو من يستطيع الجمع بين هاتين الصفتين الأساسيتين : العقل والخيال . إذ أنه وفقاً للثقافة التي ورثها عن القرن الثامن عشر ، كان ديلاكروا يرى أن العقل هو الذي يكون الرجل ، غير أن إعجابه بالعظمة العقلانية لم يمنعه من إدراك اللغز الخالد والحرك الأول للإنسان ، وهو : التناقض . فهو يقول في هذه النقطة : « نحن خليط من المتناقضات والتأرجح والتحركات في اتجاهات مختلفة » .

وبإدراكه هذه الحقيقة — البسيطة في مظهرها — يكون ديلاكروا قد توصل إلى فهم ما يمكن عدّه العصب الأساسي للكيان الإنساني كما يكون قد تخطى بعض العلماء الذين راحوا يصفون الإنسان بأنه عالم صغير ، قائلاً : إنه « ليس وحدة متكاملة في حد ذاتها فحسب ، وإنما كل جزء فيه يمثل وحدة متكاملة » . مستشهداً على قوله هذا بفرع الشجرة : فهو يمثل ويحتوي على كل خواص الشجرة نفسها وإن كان جزءاً منها . كما أدرك أن الإنسان ، تلك الوحدة المتكاملة ، ليس منفصلاً عن العالم الذي يحيط به . فكتب عما سماه بديالكتيكية العلاقة التي بين الإنسان

والطبيعة قائلاً : « إن الإنسان يسيطر على الطبيعة ويتأثر بها . وهو الكائن الوحيد الذى يقاومها ويتغلب على قوانينها ويفرض عليها سلطانه بإرادته وبنشاطه » . بل لقد رأى ديلاكروا أن ثقافة الإنسان ذاتها هى ثمرة ذلك التأثير المتبادل . لأن ثقافة الروح والنفس تم بفضل التحصيل الذاتى وبفضل الظروف الخارجية . فالإنسان — فى رأيه — ليس مخلوقاً تؤرجحه أمواج المصادفة ، أو مجبراً على تحمل قوانين القدر وساجداً تحت رحمته ، وإنما هو قوة موازية للطبيعة ، قوة تتميز بإرادة هائلة ، خاصة إذا كانت تتمتع بصفة التركيز والتصميم . ويؤكد ديلاكروا ذلك فى يومياته قائلاً : « إننى أعتقد دوماً أن الإنسان عندما يصمم على عمل أى شئ ويركز كل اهتمامه لإنجاز ما صمم عليه ، فلا بد أن ينجح ، برغم كل ما يصادفه من صعاب » .

لكن ذلك ليس شيمة كل الفنانين للأسف . فعظم الناس يموتون دون ممارسة عملية التفكير ، بل هم يكتفون بظواهر الأشياء ويتجولون فى الحياة دون أن يشعروا بذلك ألهم تجاه الطبيعة والتطلع إلى مفاهيمها ، ودون أن يشعروا بنضارة انطباعاتها أو أن تتخللهم الشاعرية التى تتفاعل من حولهم ، وهذا أفضح فى نظر ديلاكروا . لذلك كان يعد تلك الشرذمة المغلفة تحت أردية مزركشة ، الذين لا يحركهم سوى شعور واحد هو التسابق ووطء أجساد الآخرين ، والذين لا يتحدثون إلا فى التفاهات ويتشاءون وسط الزحام عندما لا يجدون أى شخص يضابقونه بفقائيعهم — كان يعد هؤلاء القوم قطعاً بأربع أقدام . . قطعاً منافقاً ، يثير فى نفسه المرارة واحتقار الذات إذا ما تصادف أن اختلط بهم !

ولم تكن هذه الفئة من الناس إلا مجموعة من حاملى الأفئعة المبتسمة التى تعلوها علامة الانبساط والرضى ، والتى تثير فضوله دون أن تخدعه . لكنها كثيراً ما دفعته إلى تمنى قراءة مافى قلوب هؤلاء الناس ، لمعرفة ماهى السعادة الحقيقية التى تعبر عنها هذه الوجوه الراضية . وعندما غاص ديلاكروا فى أعماقهم ، أدرك حقيقة أمرهم ، واتفق فى رأى مع سنانكور (Senancour) ، الكاتب الفرنسى الرومانسى الذى سبقه فى القول فى قصة أوبرمان (Oblerman) بأنهم « جميعاً يسترون أحزانهم تحت سعادة زائفة . إنهم يتحمسون لإظهارها لتلك العيون المصوبة إليهم دائماً ، ويقفون فى المكان المناسب ، لكى تبد و تلك الدموع التى فى أطراف

أعينهم وكأنها تألق سعادتهم ، لكي يزدادوا من حقد الآخرين . . إن النفاق الاجتماعي هو التظاهر بالسعادة .

وبرغم دراية ديلاكروا الواسعة بالنفوس البشرية ، فإن ذلك لم يمنعه من أن يكون إنساناً ، ومن أن يرى أعماق الأمور وأبعادها ، ومن مساعدة الآخرين ، أو على حد قوله ، من أن : « يكون بمثابة النفير الذي يعلن أنهم يقومون بأعمال كبيرة » . فالإنسان - تلك القصيدة الرائعة « التي لم يتوصل أحد إلى أعماقها بعد » - هو أثنى ما في الوجود ، برغم كل شيء . . .

وبعد هذا التقييم وتلك التفسيرات التي قام بها ديلاكروا ، رأى ألا يرتبط بالآخرين إلا عن طريق رباط واحد ، هو أصدق وأفضل المشاعر كلها : الصداقة . وقد مارس ديلاكروا الصداقة بشغف وكأنها عبادة مقدسة ، واحتلت في حياته مكانة أكثر أهمية من مكانة الحب . وربما رجع ذلك إلى تأثيره بالحكماء الأقدمين الذين كانوا يعدون روابط الصداقة الحقيقية أثمن من أية كنوز . وقد كتب ديلاكروا ذات يوم إلى تلميذته مدام بابو Mme Babut قائلاً : « إن أسعد حياة في الوجود لا يمكن احتمالها إذا كانت بلا صداقة » . لذلك كان يشعر بأهمية وبضرورة الصديق في الحياة . الصديق الذي يستطيع أن يبرح له بكل ما يشعر به . وبرغم أن الصداقة الحقيقية نادرة ، كالعقيرة الحقيقية ، فهي من الرقة بحيث يمكن لأتفه الأشياء أن تعكس صفات تلك المرأة التي تنعكس عليها صلة شخصين . ويؤكد جوبان Jobin ، في مقدمة اليوميات ، أن عبقرية ديلاكروا لم تحد به عن الآخرين ومهما ارتقى في مجاله لم يفترق قط عن أصدقائه القدماء . أما ديلاكروا ، فكان يقول لصديقه بيريه (Pirret) : « إنني لا أشعر بالسعادة الكاملة إلا عندما أكون في صحبة صديق » . وكانت الساعات التي يقضيها في صحبة ذلك الصديق هي فقط التي تظل عالقة بذاكرته . ويتمم الفنان قائلاً : « الصداقة هي الشيء الوحيد الذي نأسف عليه عندما نتخلى عنها في أي مكان . . . » .

وظل متعلقاً بصداقاته القديمة ، متمسكاً بأهميتها بالنسبة له ، لأن الصداقات الحديثة هي ، في نظره كالشجيرات غير المتمسكة بالأرض ، والتي تقتلعها بداية أية عاصفة . لكن الزمن لم يبق على صداقات ديلاكروا . فعندما وصل إلى شيخوخته كان بعضها قد سقط في الطريق وكان بعضها الآخر قد انزوى . .

لذلك كان يعود من اجتماعاته بمن تبقى له من الأصدقاء وقبل تزايد إحساسه بالعزلة ،
لأن هناك أشياء كانوا لا يغتفرونها له ، وبخاصة ما يتفوق به عليهم . .
وأحاطته برودة الوحدة . .
وباستثناء قلة نادرة ، لم يتبق له في المجتمع إلا موكب من الأموات . . .

* * *

مرض العصر وحذلقه ديلاكرو
إذا كان المعاصرون لديلاكرو قد أطلقوا عليه صفة الحوشية ، فذلك لا يعنى مطلقاً أنه كان يحيا في منأى عن الناس . فالواقع على عكس ذلك ، لأنه كان يعد من النخبة المختارة في المجتمع الذي كان يختال فيه بحذلقه واضحة .. وكانت الحذلقه آنذاك مرضاً من أمراض العصر—لكنها لم تكن بالمفهوم السطحي الشائع في يومنا هذه . فهي ليست موقفاً ظاهرياً أو شكلياً ، وإنما كانت — كما يقول أندريه فيران (André Ferrand) : « أخلاقياً نوعاً من شدة الخلق والعزم . واجتماعياً ، تكون طبقة أرستقراطية تنفر من فظاظة العامة . وفي مجال الحياة الفنية ، فإن الفنان المتحذلق غيور على الكمال » . أما وصف ، بودلير (Baudelaire) فيضيف أنه « يجب على المتحذلق أن يسعى إلى الرفعة والسمو بلا هوادة . يجب عليه أن يحيا وينام أمام مرآة الكمال » !

وكان ديلاكرو يسعى إلى الرفعة والسمو من خلال مرآة واحدة ، هي فن التصوير . وإذا ما قابلته الصعاب والمتاعب من أى نوع كانت ، تحملها بقوة وعزم . فلم يكن من السذاجة بحيث ينزل إلى الحلبة مع من يهاجمونه . وهو في ذلك يحذو حذو تاليران (Talleyrand) بدقة . وفي بحثه الدائب عن الكمال أدرك وأمن بفكرة أن أهم شيء يكمن في التركيز ، وأسهو شيء في التشبث . ولم يفلح أى حدث في الوجود — في جعله يحيد عن طريقه . ومن هنا أمكن لثيليب جولييان (Ph. Jullian) أن يقول إن « حذلقه ديلاكرو هي قرار واع أكثر منه تقليداً للموضة السائدة » . ويرجع ذلك إلى أن ديلاكرو كان قد قرر امتلاك زمام نفسه وحياته كليةً ووفقاً لأعلى القيم الإنسانية والاجتماعية والفنية . وهذا قرار يتطلب ثقافة مثالية ومظهراً نموذجياً ، كما أنه قرار يستوجب تصرفاً مثالياً . وكانت ثقافته في

اتساعها شبه عالمية . أما بالنسبة لمظهره ، فكان يلجأ إلى رئيس مكتب البروتوكول بوزارة الخارجية ليرشده إلى ما يرتديه . وكان تصرف ديلاكروا المثلالي يجعل جميع الشخصيات ترغب في وجوده . وموقفه هذا كان يهدف إلى التفاني التام في فنه . ذلك الفن الذى لا يصل إلى الكمال أبداً — على حد قوله .

وكان ديلاكروا بطبيعته يميل إلى كل ما هو رفيع وإلى كل ما هو أصيل . وربما يرجع ذلك إلى نشأته في أوساط محافظة وإلى دراسته الكلاسيكية . وبرغم ميله إلى طبقة معينة ، فإن ذلك لم يمنعه من تقسيم المجتمع إلى طبقات ومن رؤية مختلف جوانب كل طبقة من محاسن ومساوئ . فبينما كان يميل إلى الأرستقراطية ، كان يدين مظاهرها المتصنعة والطواير الطويلة المكونة من عشرين خادماً ، وكل تلك المعدات التى تعقد الحياة أكثر مما تخدمها . فقد كان التبرج يضيره . لكنه لم تكن هناك أية طبقة تثير حنقه أكثر من البورجوازية الصاعدة . إذ أن تلك الفترة التى تلت حروب نابليون ومعاركه الجنونية ، تعد فترة الصعود الخاطف للبورجوازية التى كانت تستمد قوتها أساساً من المضاربات المالية .

والمجتمع البورجوازي — بالنسبة له — يتكون من « الوصوليين ، وتجار الأحذية ، والبقالين الذين يجب ألا ينظر إليهم عن قرب » . وكان كل هذا اللؤم الذى يحيط به يخيفه . مما دفعه إلى الاعتقاد بأن كل شيء سيئ الحال . فقد كان يرى الفضيلة ضعيفة ومتخاذلة ، والشعور بالمسئولية مختلفياً من كل الرؤوس وقد حلت محله الضمائر المطاطة التى تكنفى بسطح الأمور . كما كانت البلادة واللامبالاة والحقارة تمنع الاهتمام بما هو أساسى ، والأنانية تحل دائماً محل المثل العليا — التى هى حماية المجتمع ، والميوعة تطفح من كل شيء . ولم يلاحظ على كل الوجوه سوى حمى واحدة متأججة ، هى حمى الوصول بأى ثمن . . حتى الأماكن كانت تبدو له دائمة التغير . .

وفى هذا المجتمع الدائم التغير ، بدأ ديلاكروا ينظر إلى نفسه على أنه غريب عن كل ما يدور حوله ، لأن وجوه « هؤلاء المتأمرين وأولئك العاهرات » تصيبه بالذعر . . . فاقصرت اهتماماته على استخدام يومه استخداماً حسناً ، وراح يتحسر على العالم الذى لم يعد مثلما كان من قبل وعلى ما لا يمكن إيجاده في صحبة هؤلاء التجار ،

حديثي الثراء محدثي النعمة ، والذين أصبحوا يكونون معظم الطبقات العليا في المجتمع . لذلك كان يفضل صحة الفلاحين على صحة أولئك التجار الذين يقفلون دفاتر حساباتهم وخزائنهم ليقيموا الحفلات ، وعلى صحة أولئك الوصوليين ذوى الأفكار الشحيحة والذين هم في صراع دائم مع طموح حب التظاهر ! لكن ذلك لايعنى أنه كان ميالا إلى طبقة الفلاحين - التي كان يحلو له تسميتها « طبقة ذوات الأربع » ! فلم يكن يهتم بها إلا من وجهة النظر الفنية . فهي أكثر طبيعية ، وأكثر إيماء للتصوير من تلك العرائس الموشاة الموجودة في المدن . إن المجتمع الوحيد الذى كان يتجاوز حقيقة مع ميوله ، هو مجتمع أولئك الأذكىاء الذين يفهمون كل شئ حتى تلميحاً . . .

وقد أرجع ديلاكروا ما أصاب الناس من تغيرات إلى سببين : البروتستانتية والثورة . فالأولى قد جردت السماء والكنائس ، أما الثانية فقد ثبتت القوم في قلاع المنفعة والمتعة المادية . . أى على حد قوله : « لقد قضت على كل العقائد . فبدلاً من ذلك السند الطبيعي الذى يبحث عنه الإنسان في قوة غيبية ، قدمت له الثورة كلمات تجريدية مثل العقل والعدالة والمساواة والحقوق » . ولم يكن ديلاكروا العقلانى ، ضد العقل ولا ضد العدالة والمساواة والحقوق ، لكنه كان يرى أن هذه القيم - في التنفيذ الفعلى - ليست سوى أطياف أو لعبات « يزغزلون » بها أعين الناس ويحمدون عقولهم !

غير أنه كان يفكر دائماً كفنانون . ينجذب أكثر بالجانب الشكلى أو الخلقى للأحداث ، دون الوصول إلى السبب الجذرى . لأن الجانب الثقافى أو المثير لفن التصوير هو أول مايلفت نظره . لكن ذلك لم يمنعه من اتخاذ موقف محدد بالوقوف إلى جانب الأرستقراطية ضد البورجوازية . فهو يرى « أن الشعب - الذى يكون الأغلبية - يخطئ في اعتقاده أن الممتلكات الكبيرة ليست ذات منفعة كبرى . إنها تقيد الفقراء ، وما يحصلون عليه منها من مكاسب لا يضر الأثرياء الذين يتركونهم ينعمون بما يجدونه . أما البورجوازيون الصغار ، المحدثون ، فهم يتقوقعون ويسدون الطريق على غيرهم . ولايستطيع الفقراء ، وقد حرموا كلية من هذه الطبقة ، أن ينعموا بالحقوق الهزيلة التى تعطيهم إياها الدولة الجمهورية » . ومع هذا الموقف

المحدد فهو يعلق على مساوئ النظام الرأسمالى قائلاً : « إن الصناعات الآلية تعطي كل إنتاجها لأيدى ملاكها الملوثة ولا تترك شيئاً للعاملين » .

ومهما رأى ديلاكروا من مساوئ فى المجتمع ومهما قال من ملاحظات ، فإن ذلك لم يجعله يحيد كفتان ، عن رأيه فى أن الفنان لا يمكنه الوصول إلا عن طريق الجمهور . وذلك ما كان يجعله دائماً ممزقاً بين ضرورة قبول الدعوات ورغبته فى ألا يتحرك — وهى رغبة أقرب إلى طبيعته . وهذه إحدى مواصفات ازدواجيته ، على حد قول جان كاسو (Jean Cassou) : « إنه يستمتع بوجوده فى المجتمعات وفى نفس الوقت يؤنب نفسه على مثل هذا الاستمتاع . فهو يعرف خباياه كما يعرف أنه يملها » . ولم يمنعه شعوره هذا من الاختلاط . فالفنان لا يستطيع الانعزال حقيقة ، وخاصة عندما تكون رغبته هى تحقيق أعمال كبيرة من أجل المجتمع . كما أنه ، بالإضافة إلى ذلك ، كان يستمتع بشعور الإعجاب الذى يحيط به . فهو لم يكن يرتضى بأن تعجب به هذه النخبة من المثقفين وحدها ، وإنما كان يود إعجاب الجميع ، حتى أبسط العمال . .

ومع أنه كان يعد متحدثاً بارعاً مع أولئك الذين يجد لديهم نوعاً من التجاوب فإنه لم يكن يجد ما يقوله فى تلك الاجتماعات الراقية ، وكثيراً ما كان هؤلاء الأشخاص لا يجدون ما يقولونه له ! ولم يكن ينقذه من الملل الذى يغرقه إلا حديث عن فن التصوير ، يعيده إلى حالته الطبيعية . فلم يكن يتحمل تلك الاجتماعات التى يعرف أنها زائفة . إلا من أجل فنه . وربما كان تعبيره أكثر إيضاحاً لموقفه : « يجب أن يكون الفنان اجتماعياً لكي يثبنا المجتمع ويفتح له الطريق » .

وكما كان يسخط على هذه الاجتماعيات ، كان يسخط أيضاً على حفلات العشاء العصرية المملة والباردة . لأن « هذا العدد الهائل من الخدم والأواني الزجاجية الرقيقة وكل ذلك الرأى الغبى والمثير للفرع » كان يضايقه لسبب واحد ، هو أنه لم يكن يترك فى نفسه أية ذكرى . . . وكل ما كان يحصل عليه من هذه الأمسيات هو مزيد من التعب . أما الانطباعات التى تركها فى نفسه هذه الحفلات فكانت متشابهة . فكان يترقب اللحظات التى سيخرج منها إلى الطريق ، حرّاً ، يستشق الهواء النقي . وكل ما كان يخرج به من هذه الضوضاء الصاخبة

لحنان أو ثلاثة من مقطوعة « الناي السحري » لموزار (Mozart) ، التي كان يترنم بها وهو عائد إلى داره ..

وإذا كان المجتمع البورجوازي يصيبه بحية الأمل ، لم تكن السياسة التي تتقاذفها التيارات ، أقل إصابة لآماله بالحية .. ومع ذلك ، كان يرى ويعيش الأحداث السياسية أيضاً من خلال ألوان فن التصوير ..

* * *

السياسة
شعارات
زائفة

« لقد كفرت بالسياسة ، ولن أنوب ثانية ! » . إن هذا التعليق الذي كتبه ديلاكروا في سن التاسعة والخمسين لم يكن هو ما يعتقد حقيقة طوال شبابه . فقد ولد قبل الجمهورية القنصلية ببضعة أشهر ، وترعرع مع الإمبراطورية . فتشرب تلك العظمة المفتحة بعمق ، ونبت ملكاته مع نموها . فظل دائماً ميالاً إلى كل ماهو إمبراطوري وإلى كل ما هو عظيم . بل يقول البعض إنه قد اكتشف موهبته لفن التصوير بفضل نابليون . فقد قرر ديلاكروا أن يتعلم فن التصوير عقب مشاهدته « متحف نابليون » حيث كانت توجد أكبر مجموعة من الروائع الفنية .

وإن كانت نظرة ديلاكروا تتجه إلى العالم من خلال جرحيه ، فهو في ذلك مثل كل فتيان العصر الذين قال عنهم ألفريد دي موسيه (Alfred de Musset) إنهم يشعرون بالضيق لأن كل ما كان موجوداً لم يعد قائماً ، وكل ما سيكون لم يتحقق بعد . فكان الفنان الشاب ينظر إلى عهد عودة الملكية على أنه فترة إحباط للعزائم وعلى أن كل شيء فيها سيئ السير . لكن هذا لم يعطه حق الصراخ بصوت أعلى من الآخرين : فأثر العمل على الشكوى ..

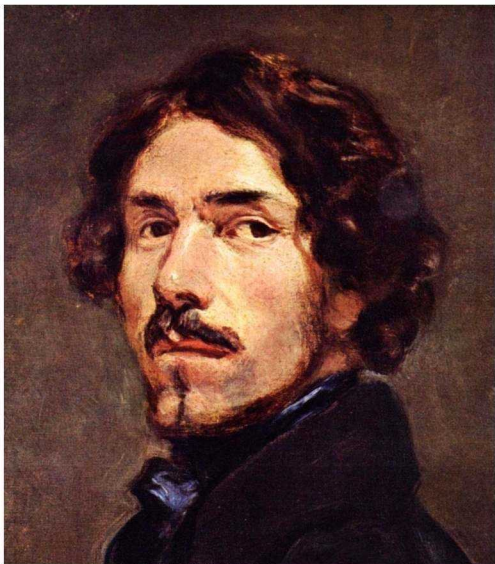
وقد دفعه حبه لنابليون ، وحنقه على النظام الملكي الهادئ الأبله ، إلى الانضمام مع الفنان جريكو (Géricault) لتنظيم « الكاربوناري » ، وراح يحضر اجتماعاتهم السرية . وسرعان ما تسبب انضمامه إلى حركة المقاومة هذه في ضم اسمه إلى كشوف الثوريين بمكاتب البوليس . غير أنه راح يكتب في يومياته أنه « ناثر » وليس « ثورياً » - وستان بين الكلمتين .. وكان ديلاكروا

في حقيقة الأمر. ثائراً ضد موجة البورجوازية التي تجتاح المجتمع ، ولم يكن ثورياً إلا في فنه وبين جدران مرسومه — كما قال عنه فيكتور هيجو (V. Hugo) . فبانضمامه إلى معركة التحرير ، لم يكن يفكر إلا في تحرير فن التصوير الخاضع للدولة ، الملتزم ، والغارق في غمار الكلاسيكية . كما كان يفكر في إنشاء جمعية فنانيين أحرار ، مثل جمعية فناني لندن . وتم له ذلك في يناير ١٨٣١ ، وانضم إلى جمعية المصورين والنحاتين الأحرار ، التي شارك في كتابة منشورها.

وقد استعان ديلاكروا بوسائل شتى في سبيل تحقيق هدفه كصور . وإذا كان قد فكر في تصوير بعض الموضوعات السياسية أو صور بعضها فعلا ، مستلهماً موضوعاتها من الحروب التي كانت دائرة بين الأتراك واليونانيين في معارك المورة أيام محمد علي ، أو من الأحداث المعاصرة له ، فإن ذلك لم يكن إلا بغية تميزه على بغية الفنانين وبغية الحصول على مزيد من المكانة تجاه منافسيه ، وليس بدافع وطني . فعلى حد تعبير رنيه ويج (R. Huyghe) إذا كان ديلاكروا قد ارتدى آنذاك رداء الحرس الوطني ، حماسة ، فلم يكن ذلك إلا من باب التحذلق وليس من سبيل التعصب الوطني .

ولا يعني ارتداء ديلاكروا زى الحرس الوطني أنه قد ساهم بطريق مباشر في الثورة . ويحدد « فيليب جوليان (Ph. Jullian) » أن أحداً لم يره ممسكاً بالبنديقية في يده مثل دويمييه (Daumier) أو دوماس (Dumas) ، لأنه لم يستغ غضب الشعب الجامح . كما يؤكد إسكندر دوماس (A. Dumas) « أنه كان يخشى انفجارات الشعب الصاخبة » . أما بيير ديه (Pierre Daix) فيشير إلى أن « ديلاكروا قد تحول إلى محافظ شديد المحافظة فور حصوله على النتائج التي يرغب فيها ، وأصبح يأمل في كبح جماح الثورة » . لكن ذلك لم يمنعه من التعامل مع حكام العهد الجديد ومن تنفيذ ما يعهدون به إليه من طلبات . ولاغربة في هذا الموقف المتناقض فكل ما كان يريده ديلاكروا هو أن يصور .

غير أن تلك الرغبة الشديدة في التصوير كان يلزمها خوف شديد . . خوف تأثيره رهبته من ألا يجد الوقت الكافي ليصور كل ما في ذهنه ، وخوف حقيقي من ذلك الشعب ومن تلك الزلازل الصماء الكثيرة التي تشير ببطء إلى مولد طبقة جديدة وإلى ظهورها على مسرح الأحداث ، إذ لم تعد البورجوازية وحدها هي التي ترعبه ،



أوجين ديلا كروا (١٨٤٠) فلورنسا . معرض البلدية

وإنما ذلك الشيخ الضخم الذى يعلن عن قلوبه بثبات : شيخ البروليتاريا ! . .
وزادت ثورة ١٨٤٨ من فزعه . .

فلم يشارك فى حماسها وآمالها مثل الشاعر ليكونت دى ليل (Leconte de lisle)
وإنما شعر مثل الكاتب جوستاف فلووير (Gustave Flaubert) بمزيد من اليأس
تجاه التغيير الاجتماعى . وعلى عكس اتجاه فيكتور هيجو (V. Hugo)
فإن خط سير التطور السياسى لديلاكروا أصبح أقرب إلى الكاتب بروسبير
مريميه (Prosper Merimée) ، الذى وصل إلى عدم الاكتراث السياسى
بعد حياة سياسية حافلة وبعد كل الثورات التى عاصرها . أما ديلاكروا ، فراح
يستعرض كل ما نتج عن الثورات من دمار ، وهو يتأمل ما حوله من خراب فى
التويلرى ، وفى السراى الصغرى ، حيث احترقت لوحته الشهيرة « ريشليو فى الكنيسة »
فأدان كل هذه « المجازر الدموية » وهذا « التخريب » وهذه « الثورات التى
تلهب مشاعر الحقراء الذين هم على استعداد للقيام بأعمال السوء » ، ثم يتساءل
عن « مكانة الفنون المسكينة وسط هؤلاء الثوار غير القابلين للإصلاح » .
ولم يعد ديلاكروا يرغب فى الحرية إذا كان هذا « الخراب » هو ثمنها . وكان
رأيه مخالفاً لرأى جان جاك روسو J. J. Rousseau الذى لم يرسو نار المطبخ ،
عندما كتب يقول : « إننى أفضل حرية ملاءى بالأخطار على عبودية مسالمة » .
إذ أن صاحب اليوميات قد وصل إلى رأى مخالف . فقد كتب إلى جورج صاند
(G. Sand) قائلاً بوضوح : « إن هذه الحرية التى يحصلون عليها بالمعارك ليست
هى الحرية الحقيقية التى تتلخص أساساً فى أن يتحرك الإنسان فى سلام ، ويفكر
ويتناول طعامه فى مواعيده ، وكثير من المزايا الأخرى التى لا تحترمها الانقلابات
السياسية » .

ثم ينتظم هذا الخطاب قائلاً : « اغفرى تأملاتى المتخلفة » . .

وعندما لم يعد ما حوله من أفكار وطنية وسياسية سوى « شعارات زائفة » ، قرر
أن يدفن ماضيه بكل تطعانه وأحلامه المستقبلية ، وأصبح يتأمل تلك المقبرة
بهدهو ظاهرى ، كأن الأمر لا يعنيه أو كأنه يتعلق بشخص آخر ! لكن ذلك التأثير
الذى ادعى قدرته على أن يدير ظهوره للأحداث وعلى ألا يقرأ جريدة واحدة
بحجة أن الأحداث تستغنى عن آرائه — بما أنها تم دون مشاركته ودون أن
أوجين ديلاكروا

تستشيره — هذا التأثير ، وإن كان يود العزلة والابتعاد عن أية مشاركة ، لم يتردد ذات يوم ، عندما كان بضاحية شانروزيه ، في أن يكبح جماح بعض الرجال الذين شاركوا في المظاهرات ، وفي أن يقبض على عدد منهم بواسطة رجال الشرطة الذين راحوا يعاونونه ليقودهم إلى السجون ، مكبلين وغير قادرين على الأذى ! أى أنه عندما خابت آماله ، لم يتنكر للحرية فحسب ، وإنما أصبح لفترة عنصراً قاهراً للحرية لكي يحافظ على النظام . . ذلك النظام العزيز لديه والضرورى بالنسبة لإبداعه الفنى . وازدادت نظرتة السوداء شؤماً ، ونقدته المر للذاعة ، فلم يعد يرى في خطب باريس (Barbès) ، ممثل الشعب في ثورة ١٨٤٨ ، إلا « ادعاءات خاطئة » ، وفي الكتاب السياسيين الثوريين ، إلا « طبقة عصرية ضارة ، تضحك بهدوء على الشعب بما تقدمه له من أفكار عقولها المريضة » .

وفي حوالى منتصف القرن ، لم يعد دافع ديلاكرو الأول هو الفن ، وإنما هو الخوف الاجتماعى ، إذ أننا نرى في المقال الذى كتبه عن جرو (gros) ، « أن الأفكار الخاصة بالفن قد اتخذت مكانة ثانوية إلى جانب الأفكار السياسية وإلى جانب حلمه الكبير بالإمبراطورية ، وأمله في عودة نابليون جديد ، قادر — مثل السابق — على إعادة الثورة إلى النظام » .

وكلما ازدادت « فظاظة البورجوازية الصارخة » في الإمبراطورية الثانية ، شعر ديلاكروا بعمق بالحنين إلى الأزمنة الماضية ، وابتعد عن حلقات الصراع السياسى ، إلى درجة أنه كان ينام جالساً عندما يتكلمون حوله عن السياسة . فراح يتمتم في أسى : « كل شيء قد تغير في فرنسا ، وكل شيء مازال يتغير ! » .

أما حلمه الدفين ، فقد باح به إلى صديقه مدام دى فورجيه (Mme. de Forger) عندما كتب يقول : « ليته كان في استطاعة الإنسان الذهاب إلى أى مكان لا يسمع فيه عن برودون (Proudhon) أو عن كابيه (Cabet) ، ولا عن مجد فرنسا ! كم كنت أود أن أكون نمساوياً . . نمساوياً في العهد القديم ، حينما كانت عقوبة الاشتراك في السياسة هي الموت ! »

ووصل ديلاكروا إلى درجة من اليأس ، جعلته يجد أن كل شيء متشابه هنا أو هناك ، وأن المعارك تنتقل فوق القارة الأوروبية وفوق العالم أجمع كعاصفة تدفعها

الرياح . فابتلع كأس مرارته حتى الثمالة ، مكتفياً بذلك الوطن الإنسانى العالمى الذى لا حدود له : فن التصوير .

ورضى الفنان القدرى بمصيره . فكتب مبرراً هذا الرضوخ ، قائلاً : « إن الأخلاقيين والفلاسفة ، أعنى الحقيقين منهم ، مثل مارك أوريل (Marc Aurèle) أو المسيح — دون اعتبار لأى جانب آخر سوى الجانب الإنسانى — لم يتحدثوا عن السياسة أبداً . إن المساواة فى الحقوق ، وعشرين من الشعارات الأخرى لم تعنهم مطلقاً ، ولم ينصحا الإنسان إلا بالرضوخ للقدر . . ليس لذلك القدر المعتم لدى القدماء ، وإنما إلى تلك الضرورة الخالدة التى لا يمكن لأى شخص أن ينكرها ، والتى لن يستطيع الفلاسفة الأدعياء التصدى لها . ألا وهى : الخضوع لحدود الطبيعة الصارمة . لهما لم يطالبوا من العاقل إلا أن يتلأم وأن يقوم بدوره فى المكان الذى تحدد له وسط التجانس العام . أما المرض ، والموت ، والفقر ، وآلام النفس ، فهى خالدة وستعذب الإنسانية تحت كل أنواع الحكم . والإصلاح ، سواء كان ديمقراطياً أو استبدادياً . لن يغير شيئاً !! » . .

وبرغم أنه قد غرق فى الكلام حتى أذنيه ، وعرف « خبايا الكواليس » على حد قوله فإنه لم يستطع الحياة فى قوقعته المغلقة ، وظل يشارك فى الحياة العامة ، وإن كان بشئ من التحفظ ، وظل يلتم أخبار الجرائد ، « تلك الجرائد الوقحة الكاذبة ، التى لا تكثر بعطشنا للأنباء » . . فهو يعرف فى قرارة نفسه أنه لا يمكن أن يعيش الإنسان منعزلاً كلية . .

وتغلبت عليه صفة الفنان الواسع الرؤيا ، وأسكره الغليان الصاخب من حوله وأسكر نظراته — تلك النظرات المشتعلة بالفضول وحب الاستطلاع . . فراح يصوبها من حوله باشتاء وحنين ، كما راح يجول بها عبر التاريخ وعبر الملاحم القديمة والحديثة ، وبخاصة عبر أعماقه الذاتية الدفينة — ومن هنا ، كان يجول بها عبر الإنسانية الواسعة ، إذ أنه جعل من كل هذه المآمى الدرامية المثيرة المحرك الأول لتعبيره الفنى . . كما كانت أسطورة القرن الذى يعيشه تجذبه فى صمت . وكمن من مرة راح يردد فى نفسه ، مثل جوليان سوريل (Julien Sorrel) ، بطل ستندال (Stendhal) فى قصة « الأحمر والأسود » : « إن بونابارت ، ذلك

الضابط المجهول المعدم قد جعل من نفسه - بلا أى ثروة - سيد العالم بفضل سيفه « ! . . وبرغم رغبة ديلاكروا الشديدة فى أن يصور موضوعات عن الثورة الفرنسية ، مثل وصول حملة بوناپارت إلى مصر ، فقد تراجع مثل بلزاك (Balzac) ، أمام فكرة التعبير عن هذه الأسطورة . ويؤكد فيليب جوليان (Ph. Jullian) : « أن نابليون لا يظهر فى « الكوميديا الإنسانية » ، وأن ديلاكروا لم يتم تصوير ثلاث لوحات كان الإمبراطور هو موضوعها » .

لقد أبى الفنان تخليد ملاحم غيره ، وراح يعمل على تخليد ملحتمه ، وأسطورته ، وكوميديته الإنسانية - بغية إحراز أكبر أنواع الانتصارات إذ أنه كان يتطلع إلى أعلاها ، إلى الانتصار على ذاته . وهذا الانتصار على الذات ، قامت رحابه فى باريس . .

• • •

باريس ملل
لا مفر منه

كره ديلاكروا مدينة باريس منذ الصغر . ولم يخف ذلك الكره فى تعبيراته لوصفها . وقد مرت هذه المدينة تحت قلعه بأكثر أنواع النقد لذعاً . فى الثالثة والعشرين من عمره ، كتب لأحد أصدقائه قائلاً : « باريس ، هى مصدر نفورى الدائم : إن هذه الضوضاء ، وهذه القذارة الرطبة ، والصيحات الشاذة للباعة والبؤساء تملؤنى بالضيق والملل » .

وكانت الأثرة آنذاك من الضيق بحيث كان من الصعب على دورية جنود أن تمر فيها صفّاً واحداً . كما كانت القذارة المنتشرة فى كل مكان ، والمنازل التى ليست قصوراً ولا صروحاً تثير اشمئزاز ذلك المتحذلق الأستقراطى المولد . لم تكن تثير اشمئزازه فحسب ، بل كانت تدفعه إلى البحث عن ملجأ آخر ، وعن أرض أكثر جدارة بميوله . ورغبة منه فى معرفة إذا ما كان العالم متشابهاً فى كل مكان ، راح يسأل صديقه سوليه (Soulier) ، المقيم فى إيطاليا ، قائلاً : « هل القوم أغبياء فى ذلك البلد مثل فرنسا ؟ هل الفلاحون هناك أيضاً مثل البهايم إجمالاً ؟ » ثم يضيف باشمئزاز : « هل تسمع صياح الباعة فى الطرقات وهم ينادون :

جلد أرانب ، ملابس قديمة وأربطة للبيع ؟ » . وفي الوقت نفسه كان ينصح صديقاً آخر بالبقاء حيث هو في إسبانيا ، لأن باريس ليست جذيرة بأسفه عليها . . « فكل الجدران تنصبب عرقاً وتبكي . . والرطوبة تصل إلى جوف كل إنسان . . »

وبينما كان معظم الناس يحلمون بالذهاب إلى مدينة النور ، لم يكن هوبتمنى إلا الابتعاد عنها ! كان يكره طرقاتها وسكانها ، ويتصور أنه لن يشعر بالسعادة إلا في تلك المدن التي تنمو الأعشاب في شوارعها ، والتي لا يسمع فيها أى صوت . وكلما انتابه القلق ، لجأ إلى الريف . وفي كل جولة يقوم بها كان الذعر يتنابه كلما فكر في العودة إلى « باريس المربعة » بكل ما بها من وحل ، وشحاذين ، وأمراض معدية ، وحرارة ، وأتربة يستنشقهها الإنسان . . غير أن ما كان يؤله أكثر من كل ما تقدم هو ذلك الحزن القاسى الذى يستولى على كل شئ .

ولم يكن يشجعه على العودة إلى باريس إلا فن التصوير . فإذا ما سمع أن إحدى لوحاته ، مثل « دانتي وفرجيل في الجحيم » قد تم تعليقها في سراى اللوكسمبورج ، أسرع بالعودة إلى العاصمة وإن لم يكن في انتظاره سوى الحقد الخفى ! ومع أن هذه العودة من أجل فنه فإنها كانت تثير في نفسه الشعور بالنفور . . ذلك لأن باريس في نظره تتكون من « خمسمائة شخص يحكمون ويفكرون لكل هذا القطيع ذى القدمين ، الذى يسكن باريس ، والذى ليس باريسياً إلا اسماً ! » . ولم يكن يطيب له الجلوس إلا مع أحد هؤلاء الرجال الخمسمائة ، مع من هو قادر على الحكم وعلى التفكير بنفسه .

وسرعان ما دفعه هذا رأى الذى اقتنع به إلى حذف عدد كبير من الموقوفات التى كانت تحيط به ، سواء عن صواب أم عن خطأ — كما قال — لكى يتمكن بفضل قليل من « الحرية » أو « الهمجية » من البقاء في هذه المدينة . ومن الغريب أنه طوال يومياته — التى تملأ ألفاً وخمسمائة صفحة — لم يكتب بإعجاب عن باريس إلا مرة واحدة ، حيناً قال : « إن باريس تبدو لي فائتة » . .

ولا يرجع سبب إعجابه هذا إلا لأنه كان عائداً من نزهة طويلة ، وكان يتأمل المدينة من خلال حديقة قصر التويلرى المهجورة . . أى أن المنظر كان شاعرياً جذيراً بالتصوير . .

ويشرح ديلاكروا سبب كرهه المستمر لهذه العاصمة قائلا : « خارج باريس أشعر بأننى أكثر رجولة وإنسانية . أما فى باريس ، فلست إلا مجرد سيد . . فلا يوجد هناك سوى سادة وسيدات . . أى لا يوجد سوى دى !

وتختلف أراؤه بالنسبة للمدن الأخرى وفقاً لما يجده فيها من موضوعات تجذبه إليها .
فى بلدة « ديب » ، الواقعة على الساحل الشمالى ، كان يرى البحارة ، والمزارعين ،
والجنود ، وتجار الأسماك . . وجميعها مناظر غزيرة غنية بما يمكن تصويره ، وهذا
هو المهم بالنسبة له .

حتى الجنازات كانت تبدو له أفضل بعيداً عن « باريس الموبوءة » . فهو
يصف إحدى الجنازات فى بلدة « پاسى » قائلا : « إن الموكب وطريقة الدفن ،
ووجوه كل المشتركين فى ذلك مختلف . . كل شىء هنا وقور ، جاد ، حتى
أولئك الذين يتفرجون خلف النوافذ !

وإذا كان قد رأى أن بلدة « نانسى » — وهى مدينة كبيرة وجميلة — حزينة
مما ، فذلك لأن اتساع الطرق وتوازيها كان يحزنه ، ولأنه كان يرى نهاية نزهته
أمامه فى خط مستقيم . ولم يكن هناك ما هو أكثر مللاً من ذلك إلا حى « وست إند »
فى لندن . لأن كل المنازل تشابه والطرق واسعة ولا نهاية لها . . مما دفعه إلى
تفضيل مدينة « ستراسبورج » بشوارعها الضيقة النظيفة . فقد كان يشم فيها جو
العائلة ، والنظام ، والحياة الهادئة ، بلا ملل . .

وعلى الرغم من أن ديلاكروا كان يميل إلى كل ما هو كلاسيكى ورتيب
ومنظم فإنه — بالنسبة للمناظر الطبيعية — كان يفضل مفاجأتها الفجة وغير المتوقعة
على الرتبة العارية أو الصارخة . ولم يلتزم عمر داره بسبب كرهه للمدينة — كما أشاع
عنه بعض معاصريه أو مؤرخيه ، فقد كان يتردد على المجتعات ، وكانت له زيارته
كما كان له زواره . ولم يكن يبق فى داره إلا الوقت الذى يستغرقه عمله . غير أن شدة
حنقه على باريس على كل تلك الضوضاء السياسية التى تملأها ، وبخاصة حنقه على ظهور
الطبقة البورجوازية « المتعفنة » . التى تخذل المهابة الإمبراطورية والأرستقراطية فى
نظره ، قد دفعته إلى الحلم ببلد خيالى . . بلد مثل ذلك الذى وصفه بودلير (Baudelaire)
حين قال : « بلد كثير الخيرات حقاً . كل شىء به جميل ، غنى ، هادئ وصادق ،

حيث يحلو للراء أن يتألق في مرآة النظام ، والحياة فيه دسمة ، يتنفسها المرء بهدوء ، وتنعدم منه المرحلة والعريضة وكل ماهو غير متوقع ، كما أن السعادة فيه قد تزوجت السكون . .

ودفع الحلم بهذا البلد الخيالي ديلاكروا إلى أن يتساءل بامعان : « ماهي تلك الحياة التي يعيشها المرء وكأنه طحلب مربوط بشجرة ؟ » ثم يجيب عن نفسه واعدأ إياها قائلاً : « مادام لي ساقان ، أرجو أن أعيش مادياً لأتمتع بكل شيء » . وبما أنه كان على غير وفاق مع المجتمع ومع عصره ككل ، فقد راح يحلم بالسفر . وهو يشرح مغزى هذا الحلم قائلاً : « إن السفر الدائم هو خير وسيلة يعضى بها الإنسان وقته وحياته ، وبخاصة بالنسبة لإنسان مثلي ، على غير وفاق مع الأفكار التي تسيطر على العالم في الزمن الذي يعيش فيه . . إن تغيير البلد يعادل تغيير العصر » .

كما كان دائم التفكير في الذهاب إلى كل من إيطاليا ومصر . لكن تفكيره ظل أمنية . . أمنية لم تتحقق . فالرحلتان الطويلتان اللتان قام بهما خلال حياته كانتا إلى لندن وإلى المغرب ، حيث اكتشف في الأولى الحذقة والرسم بالألوان المائية ، واكتشف في الثانية الضوء الساطع والعصر الروماني القديم متحركاً حيويًا .. وقد كتب عن هذه الرحلة الأخيرة قائلاً : « لقد عشت في هذه الفترة الوجيزة أكثر عشرين مرة مما أعيشه خلال أشهر طويلة في باريس » . غير أن رحلاته القصيرة المدى كانت كثيرة ومتعددة ، وبخاصة إلى المناطق التي تعتبر كالمصحات ، وذلك بسبب صحته المعتلة دوماً مما دفعه إلى ابتياع منزل صغير بضاحية شانروزيه ، خارج زحام باريس وصحبتها .

ومع كل ما يكنه لباريس من كره وتعنت شديد ، لانهج بدأ من التساؤل عما كان يجذبه إليها ويربطه بها . ويجب ديلاكروا قائلاً بوضوح : « إن رأى باريس هو خاتم الشهرة » .

وذلك هو ما دفعه إلى التقدم سبع مرات للحصول على مقعد في الأكاديمية . وهو أعلى خاتم يمكن أن تضعه باريس على شهرة أي فرد .

وإذ لم يستطع الابتعاد عن العاصمة ورغم كل ما يمكنه من مشاعر ضد تلك « الأعجوبة الرهيبة التي تتكون من تجمعات مذهلة من الحركات والآلات والأفكار ، تلك المدينة ذات المائة ألف رواية ، والتي تعد عاصمة الدنيا » على حد وصف فيليب جوليان (Ph. Jullian) ، وضد باريس المظلمة المليئة بالجرائم الممثلة في « قصة الثلاثة عشر » ، أو في قصة « الغموض » ، وضد باريس السوداء ، الرطبة ، الساخرة ، المنعكسة في أعمال حفر دوميه (Daumier) ، فقد حدد ديلاكروا ، رجل المجتمع الأنيق ، نطاق مقره الذي لم يجاوزه إلا فيما ندر . ويقول فيليب جوليان : « إن هذه المنطقة تقع فيما بين قصر التويلري ، واللوفر ، وميدان الشانزليزيه ، وضاحية سان جرمان الأرستقراطية ، وبخاصة منطقة السوربون الجامعية . أى أن فرصة لقاء الفنان كانت تنحصر دائماً في نطاق الضفة اليمنى » .

وظل ديلاكروا غير راض عن باريس ، مثلما لم يكف عن الحلم ببلدة خياله الضائعة ! فحتى يوم ٢١ سبتمبر ١٨٥٤ ، وهي آخر مرة ذكر فيها باريس في يومياته ، كتب يقول : « باريس تسبب لي النفور نفسه » . . . وذلك بالرغم من أن هذه العاصمة هي المسرح الواسع الذي تدار عليه صراعات التقدم . . . ذلك التقدم الذي قال عنه فيكتور هيجو إنه : « الخيط الغامض الكبير في تيه الإنسانية » .

التقدم
مشعل
معتم

مثلما كان موقف ديلاكروا على خلاف مع المجتمع ككل ، وعلى خلاف مع السياسة عامة . ولم يحب باريس - مسرح تلك الأحداث الدامية ، لم يكن موقفه أقل إدانة بالنسبة لأهم صفات عصره ، وهي : التقدم . ويقول المؤرخ الفني ريمون إسكولييه (R. Escholier) : « في الفترة التي كانت تنتصر فيها الإمبراطورية الثانية ، وهي تغير من باريس القديمة . وفي الفترة التي كان الديمقراطيون والاشتراكيون يحيون فيها التقدم الآلى ويرون فيه تأكيداً لتحرير البروليتاريا ، كان ديلاكروا يلتفت نحو الماضي ولا يشارك في الحماس الجماعي : كان ينظر إلى فرنسا الجديدة بحزن شديد » . . في حين يقول فيليب جوليان : « في خضم الأحداث ،

راح ديلاكروا ينطق ببعض الأحكام الساذجة أحياناً عن الآلات . . كان موقفه مثل موقف الشخص الشديد التجلد الذى يرى الحضارة القديمة وهى تختفى تحت وطأة الهمجين والثقافات الشرقية . إن حرية الانتخابات العامة والبخار كطاقة لانضيف شيئاً إلى الفنون ، لذلك فهى لم تكن تعنيه .

غير أن ديلاكروا قد وصل إلى أبعد من ذلك ، وتعدى مرحلة الأحكام الساذجة ، فقد كان له موقف محدد ضد تلك الانطلاقة التى تميز عصره . فوفقاً ليوميائه ، التى لم ينج فيها أى عنصر من عناصر التقدم من تهكمه ، يبدو أنه متفق مع تلميذه بودلير (Baudelaire) الذى قال عن التقدم إنه « مشعل مظلم » ، و « بدعة بعض المتفلسفين الحاليين » ، واختراع لائقه الطبيعة أو القدرة الإلهية » ، و « مصباح مستحدث ، يشع الظلام على كل مجالات المعرفة » كما اتفق معه فى تعريف التقدم بتلك « الفكرة المضحكة » ، وبأنه « يتحتم على كل شخص يرغب فى الرؤية بوضوح عبر التاريخ أن يطفى هذا المشعل المخادع أولاً » .

ولم يتردد ديلاكروا فى محاولة إطفاء هذا « المشعل المخادع » ، فى النطاق الذى يمتد إليه سلطانه . فى السادس والعشرين من مارس ١٨٥٤ كتب يقول : « ذهبت فى الثانية والنصف إلى لجنة التجارة . نقاش حول تنظيم معرض يضم كل الأعمال والمنجزات التى تمت منذ بداية هذا القرن . عارضت الفكرة بنجاح ، واستبعد هذا الاقتراح . وقد عاوننى بروسبير مريميه (P. Mérimée) على ذلك » .

ولا يستطيع المرء إلا أن يتساءل ويبحث بفصول عن مغزى هذه الكراهية بالنسبة للتقدم . ويفسر الكاتب پول فاليرى (Paul Valéry) ، الذى يشرح السبب بوضوح مبتدئاً بفكرة أن البورجوازي هو عكس الفنان . إذ « أن الأول يحب كل ما هو متين ، ويؤمن بالتحسين وبالتطور ، على حين يحتفظ الثانى لنفسه بمجال الحلم » . وكانت فكرة الكشف عن سر الطبيعة هى التى تفرع ديلاكروا . ويشرح پول فاليرى هذه النقطة أيضاً قائلاً : « إن كل الأحلام التى حلمت بها الإنسانية والتى توجد فى أساطيرنا بصور متفاوتة ، خرجت من مجال الحلم والمستحيل . . إن « المدهش » يوجد حالياً فى المجال التجارى . . ولم يكن للفنان أى دور فى هذا

التحول .. فقد نما بفضل رؤوس الأموال .. أى أن كل ما هو قائم حالياً شديد الصلة بالعلوم الوضعية ، وبالتالي يزداد بعداً عن عالم الخيال .. » .

ونظراً لشدة تعلق ديلاكروا بالحكماء الأقدمين وبقولهم : « إن كل شيء باق في وضعه » ، كانت مسيرة التقدم — تلك المسيرة التي تتم على حساب الثبات الكلاسيكي وعلى قلقله ما هو متفق عليه — تثير حقه حنقه الذى فاض على صفحات اليوميات .. فإذا استخلصنا آراءه في العلم وجدناه يقول : « كم من دليل يمكن إضافته إلى كتاب يعالج عدم ضرورة العلماء ! »

وكان يعنى خاصة ، كما ذكرها عنه جيلو (H. Gillot) : « هؤلاء العلماء القضاة الذين يريدون معرفة الأسرار التي حجبها عنا الطبيعة » .. أى أنه كان يعارض جدوى تلك الفئة المحسورة من العلماء ، التي تجرؤ على تكذيب ما هو موجود فعلاً لتتساق في تجارب جديدة ! ويسرع الفنان بتقديم الأمثلة الدالة على عدم ضرورة هذه الأبحاث ، مستشهداً بالحدث الذي وقع للعالم شارل بونيه (Ch. Bonnet) « الذي فقد نظره بسبب دأبه على محاولة الكشف عن سر التوالد عند البراغيث » .. ولا داعي لأن نشير إلى أن من يتحدث هنا أيضاً هو « المصور ديلاكروا » ، الذي يعد فقدان النظر بالنسبة له ضياع كل شيء ..

أما المعرض الزراعى ، وهو أحد مظاهر التعاون العلمى في عصره ، فكان هو أيضاً مجالاً واسعاً للسخرية والمهجوم . إذ كتب يقول : « إن أبسط منطق في الوجود يكفى للدلالة على عدم ضرورة هذا المعرض » . ثم يستطرد بحزن وهو يتجول وسط كل تلك الاختراعات الشاهقة : « أعتقد أنني في ترسانة أسلحة حربية » .. ثم يضيف بشيء من الحق : « كيف يمكن لهذه الآلة القبطية » ، المزودة بالأنابيب والحرب والأسلحة الحادة ، أن تعطى الإنسان خبزه اليومى ؟ .. مسكية أنت أيها الشعوب ! .. فلن تعثرى على السعادة بجرمانك العمل .. » .

وكان شعوره بالإهانة أكبر وأعظم تجاه مملكة الزراعة في فرنسا . وانصب غضبه على إميل دى جيراردان (Emile de Girardin) ، قائلاً : « إنه يؤمن بشدة في الرفاهية العالمية معتقداً بأنه يسهم في سعادة الرجال بجرمانهم العمل » . وإذا حدث أن فزع الفنان لاختفاء العربة والمحراث من الحقل ، فهو في الواقع لم

يفزع إلا لاختفاء عنصر من العناصر الفنية شكلاً ، وليس حزناً على مصير الفلاحين الذين لم يعنه مصيرهم في شيء . بل قد وصلت به تخيلاته الساذجة الغاضبة على ما يدور حوله من تطور ، أنه قال : « . . . لا بد من تشييد المدن المناسبة التي تتسع لكل هؤلاء العاطلين ، الذين لم يعد لهم ما يعملونه في الحقل ، أو إقامة ثكنات تأويهم » . .

وفي حقيقة الأمر لم يكن هذا الموقف نتيجة لسذاجة ديلاكروا بقدر ما هو نتيجة لموقفه الصريح والمحدد ضد كل منجزات الثورة — التي كانت تقوم بها آنذاك البورجوازية المتصاعدة . وقد تغاضى عن أن التطور نفسه يوجد الحلول التي هو بحاجة إليها من خلال مسيرته ومن خلال تصارع مشاكله . فقد استوعب التطور الصناعي كل « هؤلاء العاطلين » الناجمين عن الميكنة ، ولم يضطر أى بلد في العالم — سواء فرنسا أو غيرها — إلى تشييد الثكنات لإيوائهم . .

ولم تكن السكك الحديدية ، ذلك الاختراع الذي طور وسائل النقل في عصره : في نظره إلا عبارة عن « مارد ذى عين واحدة » ، له صفيح وحشى ، يشق الحقول والجبال ! « ولم يقتصر على إتلاف المناظر بتلك القضبان الحديدية التي راحت تمتد فيها ، وإنما انصب أيضاً على مبادئ القطار نفسه من ضوءاء . فقد كان من الصعب عليه السفر بالقطار دون أن تقتله أحاديث الركاب المجاورين له ، ودون أن يبارحه الملل من رؤية وجوه تصعد وتنزل في كل محطة . لذلك ظل يفتقد لوحدة التي يشعر بها في عربة الخياد وإيقاع حركاتها الرتيبة . . ولم يثن على السكك الحديدية في يومياته إلا مرة واحدة ، عندما اضطره سفره إلى الركوب في عربات جماعة مع خليط من المسافرين . مما جرح كبرياء حذلقته فكتب يقول عن المواصلات في الدول التي ليست بها سكك حديدية إنها « غير محتملة » !

وأشد ما كان يدينه ديلاكروا في التقدم ، هو ما يحدث من بلبلة في كل ما هو قديم ومعترف به ، وما يثيره من صراعات بين مختلف الطبقات المتفعلة بطموح غاشم . فراح يصرخ إلى هؤلاء الفلاسفة المجريدين من الخيال ، وإلى كل هؤلاء الكتاب — مجندى المشاريع — وإلى سان سيمون (Saint-Simon) وفورييه (Fourier) وأمثالهم من المفكرين السياسيين الفرنسيين قائلاً : « بدلاً من أن نحولوا الجنس

البشرى إلى قطع من الأغنام ، اتركوا له تراثه الحقيقى ، اتركوا له تعلقه وإخلاصه للأرض ! » .

ثم يضيف غاضباً : « ياله من منظر ، فى هذا القرن التعس ، وقد تحول الأدميون إلى أغنام بفضل أقوال الفلاسفة وادعاءاتهم ! » .

ولم ينظر ديلاكروا إلى التقدم الحربى بعين الرضى . فقد كان يشعر بعطف شديد على الجنود ، وعلى « هذه الخراف المرتدية جلد الذئاب والى تلخص مهنها فى أن تقتل وتُقتل لكى تكتسب حياتها » — على حد قول فولتير (Voltaire) لكن عطفه لم يكن مدفوعاً ضد المصير الحربى أو الفئائى الذى ينتظر الجنود عادة ، وإنما كان منصّباً على تقدم وسائل الدفاع الحربية . فراح ينتقد العملية الآلية التى تم لإلقاء « القذائف البشعة » . فهى تمثل منظرًا بشعاً بالنسبة لقلب مازال يميل إلى معارك القروسية ، وما زال يرى أن البطولة تكمن أساساً فى مدى اقتراب المحارب من العدو ، وليست فى أن يقذف إليه الرصاص « بطريقة فلسفية » . ويستمر فى نقده الوسائل الحربية قائلاً : « من نتيجة هذا الموقف المبهين حتمية التقليل من الشجاعة الذاتية ، وتحويل مهنة العسكرية تدريجياً إلى مهنة ميكانيكى » . ترى ماعسى أن يقول عن عصرنا وما يدور فى رحابه من تجارب ذرية وكونية؟ !

وبرغم ما أحرزه عصره من تقدم وفتح مجالات جديدة أصردىلاكروا على القول بأنه لم يتم أى تقدم فى أيامه . حتى البخار ، تلك القوة الهائلة التى غيرت الكثير آنذاك ، كتب يقول عنه إنه لم يخط خطوة منذ مائة عام . واستمر فى إعلان غضبه على طبقة العلماء ، الذين لا يعرفون سوى شىء واحد ، هو : مزيد من السرعة ! لذلك كتب يقول : « ليذهبوا إلى الجحيم وبأسرع وسيلة هم وآلاتهم وتقدماتهم التى جعلت من الإنسان آلة أخرى » . وقد تنكر ديلاكروا لنتائج البحث عن السرعة ، والرغبة الملحة فى التطور والتقدم بطريقة أسرع ، والى هى إحدى مميزات القرن التاسع عشر ، لسبب واحد ، هو أنها لا تستطيع شيئاً حيال الملل الذى يصيب الإنسان كما أنها مرتبطة بتزايد الوجود البورجوازي .

غير أن الأسباب التى يقدمها كدليل للسخرية من هذه التجارب ، لاختلو من جزء ملمس فيه خياله السابق — سواء كان ذلك عن طريق المصادفة أو نتيجة

لبعد نظره . فقد توصل إلى وصف رجل الفضاء ، كما عرفناه نحن — وهو جالس في كبسولته ، حينما كتب يقول ساخراً من العلماء : « عندما ينبجح العلماء في وضع المسافرين داخل مدفع ، بطريقة ما ، تسمح لهذا المدفع بأن يقذفهم بأسرع من الطلقة وفي أى اتجاه يحلو لهم ستكون المدينة قد حققت نجاحاً كبيراً ولا شك ؛ ونحن نسير نحو هذا الزمن السعيد الذى يكون قد نجح في إلغاء المسافات . لكنه لن يستطيع إلغاء الملل ، بسبب الحاجة المتزايدة للبحث عما يشغل ساعات الناس التى كانت الأوقات الضائعة في التنقلات تملأ جزءاً منها على الأقل » . .

وباعتقاده أن التقدم المستمر هو خديعة يكذبها التاريخ والطبيعة معاً ، كتب يقول : « بعد كل البراهين التى تحرق أبصارنا منذ عام ، أعتقد أنه يمكننى الجزم بأن كل تقدم لابد أن يتبعه رد فعل عكسى ، بل عودة إلى نقطة البداية ، وليس تقدماً أكبر ! . أليس جليلاً أن التقدم ، أى التطور المطرد للأشياء حالياً قد أدى بالاجتماع إلى حافة الهاوية — حيث يمكنه السقوط فعلاً لتحل محله وحشية كاملة ؟ » .

وبوصوله إلى هذا رأى ، راح يؤكد ضرورة قبوله ورضوخه لقدرية القدماء لأنه « لا يمكن الخروج عما هو متبع دون العودة إلى طفولة المجتمعات » . وإذا كان قد حارب التقدم بهذا العناد ، فلأنه كان ينعكس على المادة وليس على الأشخاص ، الذى كانت رغبة التغيير والسرعة والوصول بأى ثمن تسهويهم وتنهش قلوبهم . ويستمر الفنان الغاضب في موقفه قائلاً : « أنشئوا السكك الحديدية والتلغرافات ، اعبروا الأراضى والبحار في لمح البصر ، لكنكم لن تستطيعوا التحكم في العواطف الإنسانية كما تتحكمون في بالونات الغاز ! حاولوا القضاء على رغبات السوء التى تحتل مكانة كريمة في القلوب بدلا من كل هذه الشعارات التحريرية والأخوية التى تملأ العصر ! »

وكانت أميته هي الارتقاء بالنفوس البشرية إلى مستوى عظمة الروح الكلاسيكية . وذلك هو ما اهتم به وما اقترحه على المفكرين الاشتراكيين أمثال سان سيمون (Saint-Simon) وفورييه (Fourier) الذين أطلق عليهم اسم « صانعى الطوباويات » . إذ أنه كان يعتقد أن مشكلة التقدم والسعادة الحقيقية تكمن أساساً في النهوض بالإنسان . وبينما هو غارق في تأثير القدماء والاهماك في

فنه كلية ، فاته إدراك أن الإنسان لا يتطور بدون المجتمع الذى يعيش فيه ، وأن تطور الإنسان يبدأ مع تطور المجتمع . وعندما وجد أن التقدم سيزيد من تعاسة البشر ، بإلغائه المسافات والعمل ، كما وجد أن كل شئ يتم بالرغم عنه وبرغم غضبه الذى عبر عنه بمختلف الوسائل ، اتجه إلى الدين ، محاولاً صد هذه الحركة الضخمة . فالدين فى رأيه يفسر أفضل من أى مذهب آخر مصير الإنسان ، الذى كان يعنى به : الرضوخ .

وبرغم رضوخه ، وبرغم التفسيرات الدينية التى لجأ إليها ، وجد أن الدين أيضاً لا يملك شيئاً حيال حركة استمرار التقدم الثابتة فى خطاها ، والتى لا تكف عن كشف غموض الكون . فاتجه بأنظاره إلى المأوى الأخير ، وراح يردد : « لا بد للإنسان من الرحيل » عن هذه الدنيا لكى لا يرى حطام كل ما عاصره . وبعد أن حاول بمختلف الأساليب صد انتشار موجة التقدم العارمة ، وصد هذا المارد الثابت ، لم يهدأ ديلاكروا من الفزع الذى انتابه وهو يرى تلك الرغبة التى لا تهزم ، وذلك الإصرار ، بل الصراع الصليبي بين الإنسان والآلة . وفى الواقع ، لم يكن هو وحده الذى فزع من التقدم الآلى المطرد ، أو من تلك المعادلة الصعبة التى مازالت حتى يومنا هذا تثير علامة استفهام كبرى : « وماذا بعد كل هذا التقدم ؟ ! » .

* * *

وببحث مختلف النقاط الخاصة بالمجتمع والتى وردت فى اليوميات ، يمكن القول — دون خشية الوقوع فى خطأ كبير — إن ديلاكروا ، الفنان الملائن بالمتناقضات ، لم يكن على وفاق مع المجتمع ككل ، وإنه غير راض عن كل ما يجرى من حوله . وقد أدت ظروف مولده ، وما تبعها من تعقيدات — أنه أقام حاجزاً منيعاً بينه وبين المرأة ، فرفض الزواج ، لكنه لم يحرم نفسه من المتع واللذات . وقد رأى من خلال تجاربه أن الإنسان هو خليط غريب ، مركب ومعتقد من الأضداد ، فاكثف بالتمسك بعنصر واحد ، هو الصداقة ، لأنه العنصر الوحيد الأصيل والثابت فى العلاقات الإنسانية .

أما المجتمع المتجه نحو البورجوازية ، فراح يدينه بكل قواه ، لأنه كان يسير

إلى اتجاه لا يقره ، ولأن السياسة لم تكن في نظره سوى شعارات فارغة . لكنه في الواقع كان يدين كل أعمال الثورة ، وليس اتجاهها السياسى وحده ، ويحلم بمجد الأيام الماضية . فقد كان — على حد قوله — يمينياً ، شديد المحافظة . لذلك راح يدين الحاضر المعاصر له بغية العودة إلى الماضى الذى ولّى . وهذا هو السبب الحقيقى الذى جعله يكره باريس ، وجعله لا يرى فيها سوى مسرح وكواليس لكل الأحداث السياسية والتقدمية — تلك الأحداث التى كانت تنعكس على المادة وليس على الإنسان ، لأن موقفه من الثورة جعله يفصل بين الإنسان كقيمة عقلية وخلقية ، وبين الإنسان كقيمة مرتبطة العلاقة بالمادة والمجتمع .

وبإدانته لكل « المساوى » التى تسيطر على المجتمع من حوله ، آمن ديلاكروا بأنه لا يوجد أى شىء حقيقى سوى التخيالات التى يخلقها الإنسان بنفسه .. فكرس حياته للمجال الوحيد الذى كان يتجاوب معه دون خشية أية خديعة . مجال الفنون عامة ، ومجال التصوير بصفة خاصة .

الفصل الثانى

ديلا كروا والقيم الجمالية

نسبية
الجمال

كلما حاول ديلا كروا التحدث عن الجمال ترددت في جوفه صيحة دفينة تقول : « الجمال ؟ . . من أين أبدأ موضوعاً شاسعاً ابتلع حياة الكثير من مشاهير الكتاب ؟ » .

وعلى الرغم من أنه لم يجهل كل ما سبق كتابته في هذا الموضوع ، فإن علم الجمال (Aesthetics) ظل من أحب الموضوعات إلى نفسه ، ومن أكثرها إثارة لفكره ولشاعره . ذلك لأن الحديث في هذا المجال لا ينشئ ، ويمكن أن يكون لكل فرد رأيه الخاص والمخالف لبقية الآراء ، مهما كانت قيمتها . ويستمر ديلا كروا في تساؤلاته : « هل يوجد قلب قد تحجر ، أو روح قد جفت بحيث لا تنفتح انبساطاً لهذه الكلمة ؟ » . إن كلمة الجمال لها نفس تأثير كلمة السعادة . . وهذا تعريف واسع المعنى ، مبهم الاتساع ، لكنه يقرب مما قاله ستندال (Stendhal) من « أن الجمال ليس سوى الوعد بالسعادة » .

ومع أن هناك تعاريف لاحصر لها للجمال ، تتفق أو تختلف مع شئ أوجه النظر ، والطبايع ، والاتجاهات أو المكونات الذاتية ، فإنه كان لزاماً على ديلا كروا أن يضيف حجة إلى هذا البناء اللانهائى . وقد حاول تفادى المتاهات الفلسفية ، مثل فولتير (Voltaire) ، واتفق معه في رأى في « أن الجمال دائماً نسبي » ، كما حاول الفصل بين الجمال الخاص بطبقة المثقفين ، الذين لهم آراؤهم في هذا الصدد ، وبين الجمال الخاص بالعامية ، الذين يهللون إعجاباً لأى تعبير .

وبعد هذا التقسيم الإجمالى ، الذى استخلصه من تأملاته المتعددة حول هذه النقطة التى حار طويلاً في تعريفها ، أو في نقل كل ما يشعر به في كيانه إلى صفحات يومياته ، لجأ مرة ثانية إلى أحد تعبيرات فولتير عندما قال : « إننا نطلق كلمة الجمال على كل ما يثير في نفوسنا السعادة والإعجاب » .

وترددت كلمات : السعادة ، والإعجاب . . ومع أنهما تعبيران أكثر إيهاماً من كلمة الجمال ، فإنهما يفتحان أفقاً معيناً للذهن ، بعيداً عن تلك « التعليقات المتحذلقة الحديثة مثل روعة الطبيعة ، أو الجمال هو الانتظام ، أو ما هو شبيه بالفنان روفائيل (Raphael) وبالقدماء أو ما شابه من الخرافات » . وإذا ما تجرأ ديلاكروا في سن التاسعة والخمسين على أن يساوى القدماء — الذين خصهم بالعبادة والتقديس فيما مضى — بالخرافات ، أو على الأقل أن يتخطاهم كمثل ، فذلك لأنه في هذه السن ، وحتى من قبلها ، كان قد خرج من القيد المحدد لفترة زمنية معينة ، ليصل إلى مفهوم أكثر إنسانية وأكثر اتساعاً . لقد خرج من نطاق الإبهام المثالي أو المخرد لكل ما هو قديم ، ليصل إلى فهم أكثر شمولاً وواقعية . ولم يعد تعبير « الجمال المثالي » — السائد آنذاك — يعنى في نظره إلا كلمة يلوكمها المتحدث كلما حاول الخروج عن الموضوع باستعمال تعبير غير دقيق .

ومنذ ذلك الحين ، لم يتمسك ديلاكروا بالقواعد أو بالامتنال بغيره — مهما كانت درجة تقدمه ، وانطلق مع الحرية التي كافح من أجلها بعناد مرير وبمثابرة . إن ما دفعه إلى التخلي عن قواعد الكلاسيكية هو إدراكه أن الجمال ، ذلك المجال الشاسع الذي ينتمي إلى كل من الخلق والواقع والغموض ، لا يمكن أن يكون مجرد محاكاة : لا بد له أن ينبع من كيانه هو ، ومن البيئة التي يعيش فيها . وهذا لا يعنى أنه محدد أو مقصور على مكان ما . ويؤكد الفنان : « أن الجمال في كل مكان ، وكل إنسان لا يراه فحسب ، وإنما يجب أن يعبر عنه بطريقة الخاصة » .

والتعبير عن الجمال من الناحية التقنية يجب ألا يترك للمصادفة أو يحدد بنطاق عنصر واحد على حساب العناصر الأخرى . . وقد اقتنع ديلاكروا من خلال ممارسته الطويلة بأن « الجمال ينبثق عند تقابل كل العناصر معاً . . . فهو يحتم وجود عدة صفات . . . وتعد كلمة التوافق أو "الهارموني" من أشمل أو صافه » .

وإذا كان ديلاكروا يؤيد في يومياته تعبير الكاتب مرسيه (Mercey) ، القائل بأن « الجمال هو الحقيقة في شكل مثالي » ، فإن ذلك لم يمنعه من تأييد قول

الكاتب الناقد بوالو (Boileau) عن الفنون جميعاً ، فى أنه « لا يوجد جمال فى غير الحقيقة » . وسواء كانت التعبيرات هى حقيقة ومثالية ، أو واقعاً ورؤية ذاتية ، فهى تعنى عامة الحقيقة وقد صيغت فى قالب مثالى ، من خلال الخيال المبدع ، وابتداء من الواقع الملموس ، متجهة إلى رؤيا أبعد وأوسع . أى أن للجمال الفنى منبعين مترابطين ، أو هو مزدوج المنبع . فالازدواجية فى الفن هى نتيجة حتمية لازدواجية الإنسان — على حد قول بودلير

لكن هذا التعبير ، وهذه الفكرة المنادية بأن كل تعبير عن الجمال يجب أن ينبع من ذاتية الفنان وليس وفقاً لنماذج مقلدة ، لم تكن مقبولة بلا صراع . وفى خضم هذا الصراع كتب ديلاكروا يقول عنه : « إن ميزة الجمال فى الفن ، مثل ميزة الحقيقة فى العلوم ، أن يثير منذ نشأته أشد المعارضات وألا يستقر فى عالم الإعجاب والموافقة — مثل الحقيقة فى العقيدة — إلا بعد صراع عقائدى طويل . والميزة الأخرى التى لا تقل أهمية عن ذلك ، أنه فى هذا الصراع بين الحماس والروتين ، يكون عنف المعركة وشدتها معبراً ودالاً على أهمية العمل الذى يثير هذا الصراع » . أى أن الابتكار الحقيقى الفريد ينبع من توافق المميزات الذاتية مع القواعد العامة للقيم الجمالية . ولكى يصل هذا الابتكار إلى تكامله ، يجب أن يكون بسيطاً وصادقاً . وبرغم أن ديلاكروا قد أثر ترك الحكم فى هذه القضية مفتوحاً ، ورفض تحديده ، فإنه كلما تقدم فى السن وفى خبرته الفنية والإنسانية ، كان يرى بوضوح أكثر « أن الحقيقة هى أجمل وأندر ما فى الوجود » .

لذلك يمكن تلخيص تفكيره عن الجمال بأنه التعبير عن الحقيقة من خلال أعماق الفنان وبأبسط الأساليب الفنية .

الواقع المعاصر كمضمون للفن

إذا كان جوته (goethe) قد رأى أن الفن « طويل » وحياتنا قصيرة ، فإن ديلاكروا قد وجده لانهائياً . لذلك كان يؤمن بأن ممارسة أى فن تتطلب حياة الشخص بأسرها ، لأن عالم الفن من السبعة والعمق ، بحيث إنه ، لكى يصل المرء إلى بعض القواعد الخاصة بأحد أجزائه ، لابد له من حياته بأكملها . وقد كان فولتير (Voltaire) على صواب عندما قال : « لابد للمرء من العناية به مدى الحياة » .

ونظراً لأن الفن هو إحدى الوسائل الروحية المقربة بين الناس ، ولأنه يمثل درجة معينة من الوعي ، تعطينا الإحساس المباشر بشئى أبعاد الحياة وأعماقها ، سواء الذاتية أو الاجتماعية ، أصر ديلاكروا على ضرورة أن يكون الفنان من عصره . وهو لم يصل إلى هذا الإصرار عشوائياً ، وإنما بفضل ما لمسه من تطور الفن ذاته — طوال العصور — وما شعر به باعتمل فى نفسه من آفاق وتطور . كما أصبح يرى مدى خطورة محاولة الرجوع إلى الماضى والبحث عن التشبه بالأقدمين .

ومع أنه كان فى شبابه يفضل القدماء عامة ، لأن قراءتهم تشعره بالحنين ، لأنهم صادقون وينفذون إلى أعماق أفكاره، ومع أنه كان يصفق طويلاً لأى صديق من أصدقائه يعجب بالقدماء ، لأنهم منبت كل شئ ، ومع أنه كان يجد فى أشعارهم — بصفة خاصة — نوعاً من القلق أو من ذلك « القرف » الذى يجده إنسان يتخبط فى كل مكان بحثاً عما يلهيه ، لكن كل شئ يذكره بما هو فيه ، ومع أنه كان يجد بعض أوجه التشبه — وإن كانت بعيدة — بينهم وبين طبيعته وموقفه ، فإن ديلاكروا فى سن النضج سرعان ما أصبح يمل القدماء برغم كل تعلقه السابق بهم . ولم يصبه بهذا الملل إلا الإفراط اللانهائى فى تقليد القدماء . لكن هذا الإفراط لم يدفعه إلى نكران وجودهم ، وإنما إلى رؤية أوضح وإلى حكم أكثر موضوعية . فقد كان فى بادئ الأمر يقول : « إن القدماء لديهم سر الجمال المتزن ؛ فلا يوجد ما يفزعك ولا ماتندم عليه . . لا ينقصهم شئ » ، وليس لديهم ما هو زائد عن الحد . . وبتطور رأيه وصل إلى فكرة : « أن الحقيقة فى كل المسائل لا يمكن أن تكون مطلقة » .

وابتداء من هذه الفكرة راح يعيد وجهات نظره وتقييمه للأشياء فكتب يقول : « إن اليونانيين ، الذين هم الكمال بعينه ، ليسوا كاملين بهذا القدر . والمعاصرون ، الذين يقدمون لنا الأعمال الناقصة أو التي تحتوى على أخطاء ، ليسوا مخطين كما نتصور ، فهم يعوضون أخطاءهم وما ينقصهم ببعض المميزات الخاصة التي تنقص القدماء » .

أى أنه لا بد للفنان من أن يلجأ إلى واقعه المعاصر ، وليس إلى واقع الآخرين . أو بصيغة أخرى : يجب عليه أن يعيش حياته وأن يواصل إنماءها في الوقت نفسه ، ولكي ينجح الفنان في عملية الإنماء هذه ، التي يجب أن تستمر باستمرار حياته ، ولكي يتفادى السقوط في هاوية تفصل بينه وبين المجتمع ، ينصح ديلاكروا — عن تجربة — وهو يحدد بوضوح أنه : « يجب على الفنان أن يستعين بالوسائل المعتادة لعصره وإلا فهو عرضة لعدم فهم الناس له ، وبالتالي فهو عرضة للضياع . لأن الوسيلة التي كانت متبعة في عصر آخر وتلجأ إليها أنت لتخاطب بها أشخاصاً يعيشون في عصرك ، ستكون دائماً طريقة زائفة ، وعقيمة . كما أن الذين سيأتون بعدك سيحكمون عليك بالتخلف ، بمقارنتهم هذا الأسلوب الذي استخدمته بالأعمال التي تمت به سابقاً — أى حينما كان هذا هو الأسلوب السائد آنذاك ، كما أنك تكون قد حكمت على نفسك بالفشل مقدماً » .

ولا ينصح ديلاكروا الفنان بأن يعيش حياته ويفهمها ويهضمها ليجيد التعبير عنها فحسب ، لكنه ينصحه خاصة بأن يستخدم أساليب عصره لكي يكون الفهم والاتصال بين الفنان والمجتمع فهماً واتصالاً متبادلاً . والفهم المتبادل والمتكامل — أو المتكامل بقدر الإمكان — هو من أهم العناصر في عملية الخلق الفني — لذلك يجب على الفنان أن يصل إلى مستوى عال من القدرة على التعبير . وهذه القدرة لا يصل إليها إلا إذا « تداخلت الأفكار والشكل بصورة متكاملة في خياله — تماماً كما تتداخل الروح والجسد »^(١) . ثم يتساءل الفنان الأديب عن قيمة الفن الذي لا يتفق مضمونه مع شكله : « إن فن التصوير كالشعر وغيره من الفنون ، يجب أن يتلاحم فيه الشكل مع المضمون » :

وهنا يصل ديلاكروا إلى صلب تلك المشكلة الخالدة التي مازالت - حتى يومنا هذا - تثير الكثير من الخلافات السفسطائية . إنه يصل ويحكم في آن واحد ، فلا انفصال إذن بين الشكل والمضمون . لأن للمضمون في الفن - كما في كل مجال إنساني - أهمية حيوية . فالحمل الفني ، كما يقول ديدرو (Diderot) « يمثل كلاله وحدة متكاملة وله معناه . وهو يولد ويتغذى من الواقع » . ولنعد إلى تعبير ديلاكروا ، الذي كتب يقول : « الفن بلا مضمون يصبح كالرجل بلا روح .. أى : جثة هامدة » .

وهذا المضمون ، أو هذه الروح الحية هي التي يجب على الفنان أن يبحث عنها وأن يعبر عنها بأبسط الأساليب وبأكثرها عصرية .

يقول هوسيه (Houssaye) ، أحد الأدباء المعاصرين
لديلاكروا : « لقد بدأنا الحديث بفكرة أن الرب
بعد أن خلق الكون وجد عمله ناقصاً . فراح يحلم
بعالم أفضل وأجمل : عالم جدير به وبمكانته ..
فعهد إلى الفنان والشاعر بمهمة تحقيق هذا الحلم ، وسمح لهما بأن يصعدا إلى تلك
القمم التي يزدهر عندها خياله .. » .

وعلى الرغم من أن هذه الفكرة تبدو جرئية للوهلة الأولى ، فإنها قريبة من عدة
تحديدات أخرى لمكانة الفنان بالنسبة للخالق ، كما لا ينقصها الصدق في مضمونها .
وقد قال ليبنتز (Leibnitz) عن الفنان إنه إله صغير ، وتحدث بودلير (Baudelaire)
من قبل عن الإنسان الإله . وترجع هذه المحاولات في الربط بين مكانة الرب والفنان ،
إلى ما يميز به الفن من صفات ، وإلى ما يحدد صلب كيانه كعملية خلق .
فالفن بصفته أرقى مجالات الاتصال بين البشر ، ينبع من الواقع والخيال معاً .
غير أنه يعتمد على عملية الخلق أساساً . وذلك هو ما يعطى الفنان جزءاً من الألوهية .
ويقول لامنيه (Lamennais) ، أحد الكهنة الفلاسفة : « إن الفن بالنسبة [لـ]
للإنسان ، هو بمثابة قوة الخلق عند الرب » . وقال فان جوخ (V. van Gogh)
فيما بعد : « يمكنني التخلي عن ربي ، وعن حياتي ، لكنه لا يمكنني التخلي عن

مقدرة الخلق أبداً » . أما ديلاكرو فقد لخص كل هذه التعبيرات المختلفة قائلا : « إن ذروة نجاح الفنان هي أن يمنح الحياة » .

إن منح الحياة ، والخلق ، والإبداع ، واستخلاص ما تحتوى عليه الأشياء ذهنياً وعاطفياً ، ليست بالمهمة السهلة على من يجسر على اختيارها . . فلكي يكون المرء فناً ، أو شبيهاً بالخالق الأعظم — وإن كان في أضيق الحدود لا يكفي أن يكون لديه الموهبة أو العبقرية والقدرة على التعبير فحسب ، وإنما يتطلب منه ذلك معرفة واسعة بالعالم ، وممارسة مستمرة . .

وقد قال بودلير نقلاً عن ديلاكرو : « إن الشخص الذى لا يمكنه تصوير كل شيء ، القصور والأكوخ ، مشاعر العاطفة والثراسة ، العطف العائلى المحدد والتسامح العالمى ، رشاقة النبات ومعجزات العمارة ، كل ما هو حنون وكل ما هو بشع ، الإحساس الدفين بالجمال الخارجى لكل دين والشكل الخلقى والكيانى لكل أمة . أى التعبير عن كل شيء ابتداء مما هو مرئى إلى ما هو خفى ، من السماء حتى الجحيم ، فإن مثل هذا الشخص ليس بالفنان الشاعر بأوسع ما فى هذه الكلمة من معان ووفقاً لرغبة الله » .

هذا هو مثال « الفنان — الشاعر » . فالفنان يجب أن يعرف الطبيعة بأسرها . لكنه يجب عليه ألا يعرفها ويستعين بها إلا كما يعرف القاموس ويستعين به . فبهذا يصبح الواقع مجرد نقطة بداية وليس نقطة وصول . .

وقد ترك ديلاكرو الموهبة جانباً ، تغوص فى عالمها الغامض ، وأفرد صفحات يومياته للجانب التعليمى والممارسة . ومن أول ماتعرض له موضوع الإلهام ، أو حالة النشوة الخلاقة . . وهو يجد ضرورة فى أن تنبع هذه الحالة من داخل الفنان نفسه ، وليس نتيجة لتأثير المنبهات الخارجية . ويعد كل من يمكنه الخلق والإبداع « مكتفياً بشرب الماء » ، من السعداء . . من السعداء لأنه يكون قد وصل إلى السيطرة الكاملة على نفسه وعلى إمكانياته . وهذه السيطرة لا تنأتى بلا جراحة . لذلك كثيراً ما ردد ديلاكرو أنه « لابد من جسارة شديدة لكي يجزئ الإنسان على أن يكون هو نفسه » . وقد أضاف فيما بعد : « بلا جراحة متطرفة لا يوجد أى جمال » .

ولا يصل الفنان إلى جمال التعبير إلا بواسطة مختلف العناصر مجتمعة ،

ومنها : دقة الرؤية ، ثبات اليد ، فن الوصول باللوحه من مرحلة البداية إلى إنهاؤها ، فن التكوين ، فن توزيع الأضواء ، التلوين بحيوية ، المقدرة على إلغاء التفاصيل الزائدة أو المنفرة أو الغبية ، والمقدرة على استخدام كل العناصر الممكنة لتكون اللوحة بمثابة حفل بهيج للعين . وبخلاف القدرة على السيطرة على كل هذه العناصر ، يجب على الفنان أن يتمتع بمهارة تحديد البؤرة المهمة في عمله . إذ أن هذه البؤرة تأتي من النفس وتنتقل إلى المتفرج مباشرة .

ويضيف ديلاكروا أن الفنان العظيم - ويعنى الفنان المتمكن من فنه ومن ذاته - ليس هو من يمتلك القدرة على توحيد وتحقيق عمله فحسب ، أو من يعرف التركيز على المهم ، لكنه من يعرف متى يتوقف . . أى من يعرف أنه قد قام بما كان فى وسعه . ذلك لأن الفنان ، برغم تمتعه بجزء من المقدرة الإلهية ، إنسان له حدوده التى لا يمكنه تخطيها .. وهنا يقول ديلاكروا : « قليل جداً من الفنانين هم الذين يدركون فى أثناء حياتهم العملية أو قرب انتهائهما ، أنه ما زال ينقصهم الوقت ليتعلموا ما يجهلون ، أو ليبدوا تعليمهم من جديد » . .

ومن ضمن ما تعرض له ديلاكروا فى يومياته ، بعد أن بحث مختلف العناصر التى تخص الفنان وذاته ، أو الفنان وعملية الخلق ، تعرض لتلك المشكلة الخالدة ، وهى : علاقة الفنان بالجمهور وأهمية الحماية المطلوبة من المجتمع للفنان . ولم يكن يعنى بالحماية تحقيق ثروات طائلة ، أو حتى تلك التسهيلات المادية الرغدة ، وإنما ضرورة توفير الحرية وراحة البال . فهو يقول : « إن ما أعنيه هو أن يتحرر الفنان من تلك المساعي المهينة التى تدفعه إليها حاجته المادية . لا بد أن نضع هذه النقطة دائماً فى الاعتبار إذ أن عدم وجود مثل هذه المشاكل يسمح للفنان بأن يعطى نفسه كاملة لكل المحاولات الفنية التى يقوم بها ، كما تحميه من الإهانة » . .

وليس المجال هنا مجال التهليل لأهمية مثل هذا الموضوع ، الذى ما زال يطارد معظم الفنانين حتى يومنا هذا ، لكن ما نأسف له هو أن ديلاكروا لم يقدم بعض الحلول فى يومياته ، مثلما فعل تجاه بعض المشاكل الفنية الأخرى . غير أن الملاحظات التى نصادفها فى صفحاته تشير إلى أنه كان يزعم معالجة هذه المشكلة

معالجة موضوعية مستفيضة ، ومنها بحث عن « موقف الفنان عند القدماء وعند المعاصرين » .

وبرغم كل المعاونة التي يتعرض لها الفنان — سواء كانت فنية أو مادية — فإن ديلاكروا كان يؤمن بأن الفنان هو أسعد إنسان في الوجود . وكان هذا هو رأيه منذ سن الحادية والعشرين . ولم يكن يعنى بالسعادة كل ما يمكن أن يصل إليه الفنان من رغد الحياة — وقد كان هو أبعد ما يكون آنذاك عن هذا الرغد — لكنه يعده أسعد البشر لمقدرته على ملء فراغ النفس الأليم . . . ذلك الفراغ الذي يعد بالنسبة للسعادة كالظلمات بالنسبة للشمس . .

والفنان يتمتع ويستعين بقدرات وإمكانات متعددة ليتمكن من عملية الخلق التي يقوم بها . ومن أهم هذه الجوانب التي تعرض لها ديلاكروا : العبقرية والموهبة والخيال — التي تمثل الجانب غير المادى في الفنان ، أو ما يمكن تسميته بالجانب الآخر .

* * *

يقول الناقد الفرنسى بالدنسبرجيه (Baldensperger) **الجانب الآخر** إنه : « لا ينبغي للمرء أن يكون مرفيعاً عنه الحجاب لكي يرى فراغ النفس المؤلم ، لكنه يجب عليه أن يكون عبقرياً لكي يضيئه . . تلك هى مهمة العبقري ، منظم الكون » . . وهو « منظم » بلا شك بما أنه لا بد أن يكون إنساناً راجح العقل . وبرغم هذا العقل المتزن ، وهو أول صفات عباقرة ، فإن ديلاكروا — برغم قلة ما كتبه في هذا الصدد — يفرق بين نوعين من هؤلاء العظماء : « عباقرة منطلقين ، لا رابط لهم ولا يتبعون سوى تلقائياتهم ، التي تخطئ أحياناً بلا شك — أى أشخاص لا يتحكمون في عبقريتهم وإنما هى التي تتحكم فيهم ، مما يدفعهم إلى السقوط في هاوية البرود فينزلون عن مستواهم ، وبين عباقرة خالدين ، ينصتون إلى طبيعتهم لكنهم يتحكمون فيها . أى أنهم يمسكون بزمام خيالهم ويتكئون أو ينقادون وفقاً لرغباتهم دون الوقوع في متناقضات أو في أخطاء مثيرة .

ذلك لأن ديلاكروا كان من أنصار العقل ، ومن القائلين بضرورة أن يتحكم

الإنسان في نفسه وأن يسيطر عليها - لكي يستطيع السيطرة على الآخرين .
 وسواء كانت منطلقة أو ملجئة ، فالعبقريّة كالزمن ، تسير دائماً ولا يمكنها الوقوف .
 فهي تجازف بحويّة وخيلاء ، وتخلق لنفسها عالماً حتى إن ظل غير مفهوم أو مرفوضاً
 من معاصريها . وهذا العالم الذي يتم التعبير عنه بواسطة قاموس الطبيعة الواسع ، وبواسطة
 ذات الفنان ، يعد الرؤية المميّزة لكل عبقرى إذ أن ما يصنع العباقرة ، أو بالأحرى :
 ما يصنعونه - على حد قول ديلاكروا : « ليست الأفكار الجديدة ، وإنما هي
 تلك الفكرة التي تتملكهم ، من أن ما تم قوله لم يقل بعد بالشكل الكافي » . .
 وهذه الفكرة هي التي تدفعهم إلى محاولة إعادة خلق المادة وتشكيلها في أوسع
 تنوعاتها . .

وفي مجال الخلق ومنح الحياة ، يميز ديلاكروا أيضاً بين نوعين من المواهب :
 مواهب أصيلة ، ومواهب مفتعلة . أي مواهب تأتي إلى العالم تامة ومستعدة ،
 تعرّ تلقائياً على الطريقة السليمة للتعبير عن أفكارها . وهي خليط من الانطلاقات
 التلقائية والتطلعات التي يظهر التعبير خلالها بخاصية فريدة ، لا يمكن للاجتهاد
 المكتسب أن يقدم مثيلها . والفنان الذي يتمتع بهذه الموهبة ، « يطيع في كل لحظة
 انفعالا صادقا ، ويرفض كل من لا يقوده إلى أوضح الطرق للتعبير عن
 فكرته » .

أما المواهب المفتعلة ، فلا يمكنها أن تثير في النفوس اهتماماً صادقا . ويقول
 ديلاكروا عن أصحاب مثل هذه المواهب إنه : « يمكنهم إثارة الفضول ، أو تملق
 لحظة من اللحظات ، أو مخاطبة مشاعر لاعلاقة لها بالفن » . فهو لاء ليس لديهم
 سوى « طريق واحد ، وعادة واحدة ، هي اتباع عشوائية يدهم دون التحكم فيها » .
 وإجمالاً ، فإن الموهبة بالنسبة لـ ديلاكروا ، هي إحدى مصائب الطبيعة . وهو
 بعدها مصيبة لأن الإنسان الذي يتمتع بها يكون مضطهداً عادة ، كما أنه هو نفسه
 يتعب ويتألم من هذا العبء ؛ لأن الإنسان عندما يدرك مدى إمكانياته ومسؤولياته
 يكون قد أدرك وحمل على كاهله عبئاً ثقيلاً ، وذلك يتطلب منه عملاً دائماً ،
 ومراً مستمراً ، ووعياً شديداً للوضوح . وربما كان ذلك هو ما دفع ديلاكروا
 إلى القول - متأثراً بمعاناة حياته - « إن المواهب التي يتم نفضجها ببطء ، وبمشقة ،

مكتوب لها بقاء أطول ، وهي محتفظة بكامل قوتها » . لكن ديلاكروا لا يلبث أن يأسف لأن الخبرة لا تأتى الإنسان إلا فى الوقت الذى تبدأ فيه قوته فى الزوال . فتلك « سخرية قاسية من الطبيعة ألا تكتمل الموهبة إلا بالدراسة وطول الزمن الذى يستهلك القوة اللازمة لتحقيقها » .

ولم يكف ديلاكروا ، المتطلع دائماً إلى التعبير والخلق المستمر ، عن أن يتساءل بقلق : « هل هناك جديد ؟ أما زال من جديد فى هذا العالم ؟ هل يوجد فى مكان ما شئ من الحيوية والحرارة والشباب والمستقبل ؟ هل يوجد إنسان يحاول حقاً وبعدها بما هو جديد ؟ » .

إن الإجابة عن هذه الأسئلة تكمن بين أيدي الخيال . . ذلك الخيال الذى قال عنه جوته (Goethe) إنه « ابن الإله المدلل ، الدائم الحركة والتجديد » . أما ديلاكروا فهو يعد الخيال أول ميزة فى الفنان . لأن الخيال لا يدل على شئ معين فحسب ، لكنه يقوم بعملية توافق بين الأشياء ، بغية الوصول إلى ما يريده ، بل يتعدى إمكانيات الواقع المحددة ، يفتح آفاقاً أبعد منه » . ويضيف باشلار (Bachelard) ، الفيلسوف الفرنسى ، إلى هذا التعريف ، أن الخيال هو : « القدرة على خلق صور تتعدى الواقع وتتغنى به » .

أى أن الخيال هو تلك الرقة الخفية فى الشعور ، التى تجعل الفنان يرى فى الظلام . . تجعله يرى حيث لا يرى الآخرون . . ويرى بطريقة مختلفة . .

ومن هنا يمكن اعتبار أن الخيال هو القدرة على الاختيار والتبسيط والتكوين من جديد ، بغية إعادة خلق الطبيعة ووفقاً لرؤيا الفنان الذاتية . إذ أن ما يجعل من فنان ما إنساناً فريداً ليست سوى طريقته الخاصة به التى يرى ويعبر بها عن الأشياء . أو كما كان يقول جوجان (Gauguin) : « إن الفنان يظهر من مقدرته على التحويل » على تحويل ما يراه إلى خلق جديد . . لكنه لكى يصل الفنان إلى تعبير ذاتي ، كامل وصادق ، فإن ذلك يتطلب حرية تامة من كافة القيود . وذلك هو ما يؤكده ديلاكروا حينما كتب يقول : « لا توجد قواعد أو قيود للنفوس الكبيرة » . . . إنها لا توجد إلا لمن ليس لديهم سوى الخبرة المكتسبة بالدراسة والمران » . لكن ذلك لا يعنى أنه كان يقلل من أهمية العمل المتواصل . .

العمل

ملجأ

خالد

لم يكن العمل المتواصل بالنسبة لديلاكروا يعنى أنه الفلسفة والطريقة السليمة لتحسين الحياة ، أو السعادة الوحيدة التى يشعر بها خلال أيامه ، أو أنه بمثابة الرغبة فى الإنتاج لكى يضىء قيمة ما على الزمن . . وإنما كان عبارة عن حاجة لا تتردى ، يصل من خلالها إلى كل النفوس . وهذه الرغبة الملحة فى التعبير ، وفى التجاوب مع الآخرين ، كانت تزداد فى ديلاكروا كلما كانت الهاوية تزداد بينه وبين المجتمع . وهو يقرب هنا من غيره من المبدعين ، الذين يحاولون الهرب من الحياة باحثين عن مخرج يأوئهم . فمنهم من كان يرى فى العمل آخر ملجأ يمكنه الاستكانة إليه ، مثل شارل دى بوس (Ch. du Bos) ، الذى كانت الإمكانية الوحيدة المقبولة — بالنسبة له — لكى يهرب من اليأس ، هى مواصلة الكتابة . ومنهم من كان يجد هذا المهرب فى فقدان الوعى ، مثل بودلير الذى كان يصبر على ضرورة أن يكون المرء ثملاً — سواء بفضل النبذ أو الشعر أو الفضيضة . . وكان ديلاكروا يجد أن العمل المتواصل هو الشراب الوحيد الذى يسكره . . لذلك راح يعجب منه بنهم ! . .

وقد كتب ذات يوم إلى جورج صاند (g. Sand) يقول : « سأظل أعمل حتى ساعة الاحتضار . . فما الذى يمكننى عمله سوى السكر عندما تأتى اللحظة التى لا يصبح فيها الواقع مساوياً للحلم ؟ » . . وسواء كان هذا الحلم قد مضى ، أو لم يتحقق بعد ، فإنه لم يكن يسكر — مهما أراد الابتعاد عن هذه الدنيا — إلا ابتداء من هذا العالم ومتجهاً إليه ، ليصل إلى التعبير عن الإنسانية فى تكاملها . فقد كان أمله أن يلتقى بكل البشر ، وأن يعيش بداخلهم . . لأن فكرة الحياة داخل الآخرين هى التى كانت تسكره . .

وكانت رغبته الأكيدة فى العمل هى التى توجه خطاه . لذلك كانت أفكار أعماله تطارده كالأشباح . ولم يكن خلاصه الوحيد من هذه المطاردة يكمن إلا فى انكبابه على تنفيذ هذه الأعمال ! فكان يندفع إلى العمل بسعادة وشغف مثلما يندفع الآخرون إلى حبباتهم . ذلك لأنه كان ينسى فى مسمه كل المشاكل والمضايقات التى هى نصيب معظم الناس . . فالعمل المتواصل إذن هو العلاج الكبير . .

العلاج ضد مرض العصر ، وضد كل الآلام التى تصيب النفس .
لذلك لم يكن ديلاكروا ينصح إلا بالعمل .. فالعمل المتواصل ، ودون انتظار وعد
برد فعل ما ، هو متعة لا تقدر فى حد ذاتها . كما أن الحركة ، ومختلف الحالات
النفسية ، والانفعالات التى يمر بها الإنسان وهو يعمل ، تضفى على مشاعره حيوية
تجعله أكثر صموداً للملل الحياة القاتل ..

ومع الوقت ، لم يعد ديلاكروا يسكر بالعمل فحسب ، وإنما كان يدفن
نفسه فيه . وقد كتب فى إحدى صفحات يومياته يقول : « إننى سعيد بدفن
نفسى فى الدراسة والعمل .. ياله من هدوء لا يمكن لأية مشاعر أن تجعلى أحس
به ! » .. وبعد أن نظر ديلاكروا عن كثب إلى المجتمع ، وداخل القلب البشرى ،
وبعد أن وجد أن معتقداته المثالية لا تتفق والقيم الأخلاقية للأشخاص ذوى
الأقنعة المحيطين به ، وبعد أن اقتنع بأنه لا يوجد أى شىء صادق على هذه
الأرض سوى الخيالات التى تخلفها داخل نفوسنا ، لأن كل شىء كذب ،
لم يعد ديلاكروا يثق إلا فى العمل .. فهو الحال الوحيد القادر على منحه شيئاً من
الاطمئنان . فكان يثق بهذا الاطمئنان دون الشعور بأية خديعة . وذلك شعور
أساسى بالنسبة له ؛ فقد كان بحاجة إليه لكى يخلق فى هدوء ..

وهو يرجع القوانين العليا فى الفن إلى العمل المتواصل ، بأوسع ما فى هذه الكلمة
من معان وليس إلى أى نوع من الإلهام المرتجل أو الغموض الذى لا يعرف من أين
يأتى والذى لا يمثل سوى الجانب الخارجى للأشياء . وكانت نصيحته الدائمة هى :
« اعمل .. اعمل بقدر ما تستطيع .. » .

بل كانت هذه هى النصيحة الصادقة والدائمة التى يقولها لكل فنان ولكل إنسان
يود الهرب من ملل هذه الأرض وعن كل ما تحمله من عذاب .. ومن الملاحظ
أنه عندما كان يتحدث عن الفنان ، لم يكن يخص الفنان التشكيلي أو المصور
فحسب ، وإنما كان يعنى العاملين بمختلف المجالات الفنية ، كما كان يتعرض
لكن فن على حدة .

آراء موسيقية

الفنان الموسيقي بالنسبة لجايريل مارسل (Gabriel Marcel) هو أولاً « إنسان يسمع ». لأن الموسيقى هي الذبذبات الغامضة المحيطة بالكون . . أو كما يقول عنها بودلير : « إنها تحفر السماء » . . تحفرها التكشف عنها ، فهي تغوص في مجالات لانهائية . في أعماق الفضاء ، لكي تجسد بعض الموجات الزرقاء الهائلة ، وحلم من أحلام السعادة المذهلة . . أما ديلاكروا ، فيقول عنها : « إنها نشوة الخيال . . » .

والموسيقى بالنسبة له هي « أفضل غذاء للروح » . لذلك لم يكن يعد الوقت الذي يقفه للاستماع إلى حفل موسيقي وقتاً ضائعاً . ولم يكن شغفه بالموسيقى هو رغبته في أن يترجم انطباعاته الموسيقية إلى تعبيرات تشكيلية ، أو أن يترجم الموسيقى ويرمز لها بالألوان — مثلما فعل بعض فناني القرن العشرين مثل « ديلوني (Delaunay) و « بول كلي » (Paul Klee) وغيرهما . وإنما كان مولعاً بها لأنها قادرة على التعبير عن كل المشاعر ، والآلام ، والمعاناة . . أي قادرة على التعبير عن الإنسانية بأسرها . كما كانت تضعه في حالة نفسية تدفعه إلى العمل . تستحثه وتساعد على اختراق حافة القيود ليصل إلى عالم الخلق والإبداع . .

وذلك ليعنى أنه كان يترك نفسه تنساب تجردياً أو بشكل مبهم مع الموسيقى . لقد كان يتذوقها ويفهمها بوعي شديد . وتقول عنه جورج صاند^(١) : « لو لم يكن قد اختار أن يكون مصوراً عظيماً لأصبح موسيقياً عظيماً بلا شك . . » وفي الواقع ، كانت ثقافة ديلاكروا الموسيقية توازي ثقافته الأدبية والفنية ، سواء في اتساعها أو في تفرداها ، أو حتى في تناقضها !

فقد أظهر منذ الصغر بوادر مبكرة لمواهب موسيقية مفتوحة . فدرس البيانو والقيولينه والحيثار على التوالي . وعندما لم تسمح له الظروف بمواصلة دراسته الموسيقية نظراً لضيق الوقت ، اكتفى بمتابعة التطور الموسيقي ومعايشته عن قرب ، وانضم إلى نادى هواة موزارت (Mozart) وبالإضافة إلى إمكانياته الطبيعية ، الدائمة الإنماء ، يمكننا إضافة تفكيره وتأمله ونقده في هذا الفن . وليس من المبالغة في

(١) في خطاب لها إلى تيوفيل سلفستر (The Silvestre) .

شيء إذا قلنا - وفقاً ليومياته - إنه كان يحفظ معظم الألحان عن ظهر قلب ، حيث كانت تجد أصداء عميقة ومستديمة في نفسه . .

وبرغم العدد الهائل للمؤلفين الموسيقيين ، فإنه كان يفضل أساساً موزار ، وبتهوفن (Beethoven) ، وشوبان (Chopin) ويخص كل واحد منهم بمكانة معينة . فيعد موزار عبقرية مولودة ملهمة وليست في حاجة إلى التجربة ، لأن التجربة عنده تتساوى مع الإلهام . كما أنه واحد من « أولئك الذين لا يأخذون من الأشياء إلا ما يجب عليهم إظهاره » . وذلك بالإضافة إلى أنه يجيد الجمع بين الرقة في التعبير وما هو ساخر ويشع ، ابتداء من الحزن الدفين إلى السمو والخيلاء ، جامعاً بين العلم والإلهام . وقد كان يستعمل كل هذه العناصر بدقة فائقة ، هي الكمال بعينه . مما جعله يتفوق على الآخرين من حيث التكوين المتكامل ، وكثيراً ما استخدم ديلاكروا ألفاظ « التسامي » و « السماوى » كلما أراد وصف موزار « خالق الموسيقى الحديثة » ، الذى وصل بها إلى أعلى المستويات . وقد ظل ديلاكروا معجباً به إلى حد العبادة - تلك العبادة التى لم تفتّر مع الزمن ، بل التى وصلت إلى إشفائه من آلامه الجسمية كلما استمع إليها . . ولم يقتصر حب ديلاكروا لموسيقى موزار على الإعجاب فحسب ، لكنه تولى الدفاع عنه بحماس شديد . والويل كل الويل لمن كان يجرؤ على انتقاد موسيقاه في حضوره !

وهنا لا يسعنا إلا أن نتساءل عن سر هذا الإعجاب . . ترى هل يرجع إلى أوجه الشبه الموجودة بينهما ؟ فقد كان أسلوبهما في العمل واحداً^(١) أو أن موزار كان يمتد إلى زمن هادى منظم عزيز على ديلاكروا ؟ أو لأنه لم يقم بأى دور سياسى ؟ أو لأن ما كان يردده طويلاً : « إثنى سيد نفسى كما أنا سيد الكون » كان يجد أصداء معينة في نفس الفنان المصور ؟

أياً كانت الإجابة ، وعلى الرغم من أن موزار كان يمثل الكمال في نظر ديلاكروا ، فإنه لم يحتل إلا مكانة سماوية . وقد فسر ديلاكروا رأيه هذا قائلاً : « إنه ينتقل إلى السماء ، لكنه لا يفتح آفاقاً للروح » . . وهذه الآفاق الواسعة كان بتهوفن هو الذى يفتحها .

(١) كان كل من موزار وديلاكروا يحمل نوبة صغيرة في جيبه يسجل فيها الألحان أو الموضوعات التى يشعر بها فور إحساسه بها .

إذا تجرأ ديلاكروا — على حد قوله — ولاحظ أن مقطوعات بتهوفن هي « عادة شديدة الطول ، ورغم التنوعات المذهلة التي يدخلها في طريقة استخدامه لنفس الألحان » أو لاحظ أن هناك « فقرات معتادة بجوار الفقرات الرائعة الجمال » ، أو أن بتهوفن قد « بذل الجهد والعرق ليصل إلى فقرات شديدة الضعف أو مفزعة » ، أو « أن مخطوطاته ملأى بالاصطلاحات مثل مخطوطات أريوسط (Arioste) » ، أو حتى كونه « أدار ظهره لبعض القواعد الخالدة — وذلك ما لم يفعله موزار أبداً » ، أو أنه بتعبير واحد « غير متساو » ، فإن ذلك لم يقلل من أن بتهوفن عبقرى مملوء بالحياة والتعبير ، جذاب ، رائع ، سماوى جامع . وما هو أهم : أنه واحد من عصره . فقد كانت أعز نصيحة يمكن أن يقدمها ديلاكروا لأى فنان هي أن يكون ابن عصره ، وأن يعبر عنه بالأساليب المعروفة لدى هذا العصر ، برؤية الفنان الذاتية وبرغبته البحتة . ولذلك كان يعد بتهوفن أشد تأثيراً على النفوس : « لأنه عبر عن مآسى عصره وروائعهم » . وقد وصل بسمفونيته المعروفة باسم « البطولة » ولاسيما بحركتها « البطيئة » إلى لمس الأجزاء الحزينة في الخيال . وقد اتقى كل من بتهوفن وديلاكروا على طريق الآلام الإنسانية . وهذا هو ما سمح لبتهوفن بفتح تلك الآفاق للروح ، وبأن يتخطى حيز السموات ليربط السماء بالأرض . .

ومجازفة التعبير عن آلام الإنسانية مهمة صعبة مريرة ، جعلت ديلاكروا يقول عن بتهوفن : « إن هذا الرجل دائم الحزن . . » . وكان شوبان . المعبود الثالث ، دائم الحزن أيضاً في نظر ديلاكروا ، لكنه حزن من نوع آخر . .

وقد قال الكاتب جى دى بورتاليس (Guy de Pourtalies) عن كل من ديلاكروا وشوبان : « إنهما — ورغم التناقض الشديد في ثقافتهما وفي اتجاهاتهما وفي أدواقهما — يتفاهمان بعمق عن طريق القلب » . وقد كان كل منهما عفيف الطبع ، شديد التركيز ، شديد الحياء ، مريضاً . أو هما « إلهان » قد تركا السماء من أجل الأرض لتلتقي روحاهما في مجالات البيانو الواسعة .

أما ديلاكروا ، فكان يرى أن شوبان رائع الشكل والمضمون ، عبقرى متكامل ، ظريف وبديع في آن واحد ، بل أشبه ما يكون بموزار . فلا توجد عنده أية نغمة دارجة ، ومؤلفاته متكاملة في حد ذاتها . وإذا حدد شوبان آلة البيانو كجمال لفنه ، فقد أثبت في نظر ديلاكروا أنه يتمتع بعبقرية فريدة في الألحان . وبإمكانات



دانتى و فرجيل فى الجحيم (١٨٢٢) باريس . متحف اللوفر



الحرية تقود الشعب (١٨٣٠) باريس . متحف اللوفر

خلاقة في التوزيع الهارموني . وقد استطاع شوبان أن يلمس الأوتار الإنسانية بفضل « المشاعر التي تفيض بها كل أعماله . وهي مشاعر شديدة الرومانسية ، ذاتية وخاصة به »^(١) .

وكان ديلاكروا يتجاوب مع شوبان ويجد فيه استمراراً لرغباته الموسيقية . سواء بفضل وصوله إلى التكامل في التعبير ، أو بفضل إظهاره سيطرة كاملة لشئ الألحان التي يمكن أن يعبر عنها البيانو . بل في تمكنه من أرق الحليات الموسيقية . كما كان ديلاكروا يتعلم منه علم الموسيقى ويفهم منه عملية توزيع وترديد الألحان في المقطوعة الواحدة . وهي بمثابة الانعكاسات في عالم التصوير . وكان ديلاكروا كمصور يعلق أهمية بالغة على الانعكاسات ويعدها من الدعامات الأساسية في اللوحة . وقد كتب في يومياته يقول : « عندما يقوم إنسان مثل شوبان بشرح العلوم الذهنية ، فإنها تنقلب إلى فن في حد ذاتها . وهنا يضطر المنطق إلى متابعة العبقرية ، لكن وفقاً لقواعد عليا ، أساسية مستمرة » .

وبخلاف تعلمه الموسيقى من شوبان ، كان ديلاكروا يقرب بينه وبين بهوفن من ناحية أن شوبان أيضاً كان رومانسياً يعيش عصره ويعبر عنه مستعيناً بكل التقدم الذي وصل إليه الآخرون في مجال فنه . وقد ظل ديلاكروا وفياً لشوبان ، لشوبان الطيب . كما كان يقول عنه . لذلك « العبقرى الفريد الذي غارت السماء من وجوده على الأرض فاخترطته لنفسها » . وعندما لم يعد ديلاكروا يراه ثانية ، أصبح يحلم به دواماً وبألحانه الرائعة . .

أما موقف ديلاكروا من بقية معاصريه من الموسيقيين ، فقد كان على النقيض وبخاصة من الذين أطلق عليهم اسم « أولئك الأدعياء » ! وربما يرجع موقفه هذا إلى أن شوبان كان يكره الموسيقى الصادرة عن مواجهة مختلف الآلات على التوالي أو عن تجمعها معاً ، مثلما كان يكره الأصوات الشديدة القوة . إلا أن هذا ليس مسوغاً كافياً لكل ما راح صاحب اليوميات يدونه على صفحاتها . فقد وصف معظم معاصريه ، وبخاصة الذين تجرعوا على الخروج على التقاليد الثابتة للقدماء بأنهم أدعياء . وإذا كان عام ١٨٣٠ — الذي يمثل ذروة الرومانسية — يتميز

(١) وقد وضع ديلاكروا خطأ تحت هذه العبارة في اليوميات .

بإنجاز ثلاثة أعمال فنية كبيرة، هي: مسرحية « هرناني » لثيكتور هيجو (V. Hugo)، و « السمفونية الخيالية » لهكتور برليوز (H. Berlioz)، ولوحة « الحرية تقود الشعب » لديلاكروا، فذلك لايعنى للأسف أن المؤلفين الثلاثة كانت تربط بينهم صلات صداقة من أى نوع .

ونرى فى اليوميات أن برليوز يوصف بأنه « غير محتمل »، و« ضواء قاتلة » . و« مخرب خالده » ، كما يضرب به المثل على كل ما هو سيء . وكثيراً ما كان ديلاكروا يردد تعبير « إن هذا الشئ أو ذاك يطارده مثل نقيير برليوز »! وقد سخر من هذا المؤلف الموسيقى المبدع قائلاً : « إنه إمكانية تقليدية . . لا رابط لها . . تساندها بعض الأصدااء الحادة ، الموزعة بمهارة ما على الآلات . . كما أنه يعطى إحساس العبقرى النصاب ، لكن الأفكار التى لايجيد التعبير عنها تجرفه » . .

وعندما حاول المقارنة بين برليوز ومندلسون (Mendelssohn) راح يقول : « كلاهما تنقصه الأفكار ، وهما يداريان هذا النقص قدر استطاعتهما بمختلف الوسائل التى تسعفهما بها مخيلتهما » . .

أما فاجنر (R. Wagner) ذلك المبدع الجامح ، فلم ينح أيضاً من هذه الكراهية— إذا صح استخدام مثل هذا التعبير — فلم يذكر اسمه فى اليوميات سوى مرة واحدة، حين كتب ديلاكروا يقول : « إن فاجنر هذا يريد التجديد ، معتقداً أنه على صواب . . لذلك يستبيح لنفسه إلغاء الكثير مما هو متفق عليه فى عالم الموسيقى ، معتقداً أن كل ما هو معتاد ليس مبنياً على قواعد ضرورية » ! . ولا يقل نقده للأدباء ثقافة ومرارة وتناقضاً . .

الكلمة هى وسيلة التعبير الأساسية التى لاغنى عنها فى تلك السوق العظيمة المسماه : الحياة . وتعد الآداب أعلى مراحل هذه الوسيلة . لذلك يؤكد ديلاكروا أن الأدب هو فن كل الناس . بمعنى أنهم يتعلمونه تدريجياً ، وربما تلقائياً . غير أنه لم يكن يضيع فى متاهات هذه السوق أو يتقبل كل مخارجها . فكانت له آراؤه وتفضيلاته وانتقاداته فى الأدب مثلما فى بقية الفنون .	آراء أدبية
--	---------------

وأول من كان يعاديه من الأدباء هم حاملو الشعارات ، ومحدودو الأفق ، والمتصنعون أو المتحذلقون المغرورون . وكان يقول ببساطة : « إن الرجل الذي يعرف تماماً ما يريد قوله يكتب جيداً » .

ولم يتغير رأيه هذا طوال حياته . وقد قال عنه بودلير : « في الواقع كان ديلاكروا شديد الميل إلى الكتاب المركزي والمختصين ، والذين يمكن تشبيه نثرهم غير المثقل بالمحسنات اللفظية بتحركات الفكر السريعة ، أو يمكن تشبيه جملتهم بحركة ما » .

ويضيف ديلاكروا إلى هذا التفسير : « إنني أبغض الأدباء المتصنعين والذين لا يمتلكون سوى الأسلوب ، وبضعة أفكار ، وليست لديهم منابع حيوية احساسية وصادقة » .

فلا يكفي الأديب أن يتمكن من أسلوبه ، أو أن يزوده ببعض الأفكار ، وإنما لابد له من ذلك الحماس أو تلك النار الدفينة التي تحرقه وتحركه . إن محترفي الكتابة الذين لديهم أفكار ولا يعرفون كيف ينظمونها أو كيف يعبرون عنها هم أشبه ما يكونون بالقوادهمجيين الذين يقودون فيالق من المحاربين إلى معارك ارتجالية ، بلا نظام ، وبلا وحدة ، وبلا مجهود . . وبالتالي فهي معارك بلا نتيجة . ومع ذلك ، يؤكد ديلاكروا أن الكاتب السيئ يمكن أن يكون ممن لديهم أفكار أو ممن ليست لديهم أية فكرة .

وإذا لاحظ البعض أن ديلاكروا يطلب الكثير من الأدباء ، فذلك لأنه كان يعد الكتب أصدقاء أعزاء . وسبب ذلك ، على حد قوله هو : « أن حديثهم صامت ، لا تدخل فيه المشاحنات أو الخلافات » . وللسبب نفسه كان يبغض الإطالة ويعدها عيباً أساسياً . فالكتاب ، مثله مثل أي عمل فني آخر ، لابد له أن يشتمل على كافة العناصر التكنيكية والإبداعية . وإذا ما كان سيئاً إجمالاً ، فإن « جمال التفاصيل لن ينقذه ، بل لن ينقذ هدفه في حد ذاته . إذ يجب أن تتصافر كل الأجزاء بغية الربط المتكامل . وبالتالي يجب أن تكون منظمة منطقياً وألا تحيد التفاصيل عن الهدف الأساسي » .

ولا يكفي ديلاكروا عن تدوين ملاحظاته حول مختلف النقاط التي يفكر

فيها . وهنا يكتب أن بين الأدباء العظماء في التاريخ نوعين أساسيين : فهناك العباقرة المعتادون ، الذين يتميزون بجوانب متناقضة ، مثل كورنای (Corneille) وشكسبير (Shakespeare) وهوميير (Homère) ، الذين تتقاذفهم الاندفاعات غير المنتظمة ، والذين يبهرون القارئ بما يسقطون إليه ، أو بالانطلاقات التي يرتفعون إليها ، وهناك العباقرة المستوون ، مثال راسين (Racine) وفرجيل (Virgile) وأريوسط (Arioste) . وبرغم تفضيله القدماء عامة ، نراه يكنّ تقديرًا معيّنًا لكل أديب منهم .

فهو يعدّ هوميير «Homerére» المنبع الفني ، الباهر ، الذي انساب منه كل شيء . بل كانت مكانة « هوميير » عنده مقياساً أو بمثابة أكبر تقيّم يمكن أن يشبه به أحد . أما فرجيل (Virgile) ، فعلى الرغم من أنه كان أحد هؤلاء العباقرة المستوین ، وكان مملوءاً بتلك الانطلاقات الرائعة ، فقد كان يفتقر — في نظره — إلى ذلك العنصر الإنساني العميق الذي يقدم لنا ، مثل هوميير ، أناساً يشبهوننا . وقد كان ديلاكروا أكثر تجاوباً مع أعمال هوراس (Horace) . ذلك لأنه سيد فن المعاشة والاستمتاع بالحياة ، كما أنه سيد تمالك النفس . ثم يضيف ديلاكروا : « أنه أكبر طبيب للنفس . فهو يكشف لك ، أحسن من أي كاتب آخر ، عن خبايا الحياة ، ويجعلك متعلقاً بها . كما أنه خير من يجعلك تنفر منها في أحيان أخرى » . . . بالإضافة إلى أنه لا يقول سوى ما يجب قوله .

وبعد أن قرأ « الكوميديا الإلهية » في نصّها الأصلي ، كتب ديلاكروا يقول عن دانتي (Dante) : « إنه جديد كالطبيعة . . . إننا نرتجف مع أعماله مثلما نرتجف أمام الشيء الذي يتحدث عنه . . . إنه موهبة فريدة » . . .

وبرغم إعجاب ديلاكروا بالقدماء الذين جمعوا في أعمالهم بين مختلف مجالات التعبير عن الهجة والمأساة والتوروما هولائق وخلافه ، أي باختصار : كل الأشكال الممكنة للتعبير ، فلم يكن أقل إعجاباً بأدباء القرن السابع عشر . فإذا كان يرى أن كورنای (Corneille) يسقط في هاوية الأخطاء الشبعة بجوار ارتقائه إلى أعلى الآفاق . . . فإنه لم ينكر له فضله ومكانته في أنه مهد الطريق لمن تبعوه . . . كما أن راسين (Racine) ، الشديد التكامل ، لم يكن معصوماً من النقد . لأن هذا

التكامل بالذات ، وعدم وجود أية أخطاء أو نواقص ، كانت تحرمه من تلك المتعة التي يجدها في أعمال ملأى بالجمال والأخطاء في آن واحد . لأن أدواره كلها كاملة تقريباً ، وقد فكر في كل شيء ، ولم يفرط في الكلام . وكان ديلاكروا يفضل مسرحيته المعروفة باسم « برتانيكوس » ، على بقية أعماله الأخرى ، وبحسبها من الروائع القليلة ، بفضل بساطتها وتنوع أسلوبها . فهي تحتوى على كل ما يمثل ويكون راسين . وبصرف النظر عن أن عيب راسين الوحيد هو كماله ، فإنه كان يتمتع بتقدير مزدوج لدى ديلاكروا . إذ أنه كان يعده « رومانسياً بالنسبة لعصره ، وكلاسيكياً بالنسبة لكل العصور » . .

أما موليير (Molière) ، الذى أغلق ذات يوم كتب بلوت (Plaute) وتيرانس (Térence) قائلاً : « لقد مللت هذه الأمثلة القديمة . . ومن الآن سأنظر بداخلى ومن حولى » . . فإن ديلاكروا يعده أحد أولئك الأدباء العظماء ، الذين تجرأوا على إنقاذ أنفسهم من التقليد الأعمى للأقدمين . وقد وجد ديلاكروا بينه وبين « موليير » نوعاً من القرابة من ناحية الجرأة على تأمل ما يحيط به ، وبخاصة تأمل أعماق ذاته . أما الشبه بين الفنان المصور والأديب الفيلسوف الساخر فولتير (Voltaire) فكان أشد وأغرب . . .

فبخلاف أوجه الشبه الجسدية ، مثل الآلام المعوية والحساسية المفرطة وما إلى ذلك . . فقد كانت بينهما تشابهات أكثر جدية : نفس أسلوب العمل ، نفس السهولة في الإنتاج . والأفكار ، والسخرية ، والمزاح ، ولذع النقد ، وبخاصة تلك المهارة في ألا يأخذ من الأشياء والأحداث إلا باكورتها . . كما كان فولتير مثلاً يحتذى به من حيث الذوق السليم ولأنه يضع كل شيء في مكانه المناسب ، وبخاصة بسبب « القاموس الفلسفى » الذى ألفه . وقد كان ديلاكروا دائم البحث على شكل أدبى يرضيه لكى يتمثل به في كتابة قاموسه عن الفنون الجميلة . وتمتلى صفحات اليوميات بالجم من الفقرات أو المقالات الخاصة بالفيلسوف اللاذع ، لكنها تمت إلى الفنان بصلة ما . .

أما بوالو (Boileau) . وهو واحد من أولئك الأدباء الذين يكرسون عبادة معينة للعقل . ويتمتعون بالذوق السليم الطبيعى ، فكان يحظى بمكانة خاصة لدى

ديلاكروا . إذ كان يحتفظ دائماً بمؤلفاته في مكان قريب من متناول يده . وذلك لأنه يدفع القارئ إلى حب كل ما هو جميل وشريف . أما الأدباء المعاصرون ، فلم يكن ديلاكروا يشتم من أعمالهم إلا الروائع الكريهة ، الضارة بالروح ، والمزيفة للخيال . .

وقلما أعجب ديلاكروا بمجددى القرن الثامن عشر . ومنذ صباه لم يقتنع بجان جاك روسو (J.J. Rousseau) . « صانع النصائح » ، ولا يضعه في مصاف العباقرة . بل لم يكن يرى لديه أية ملكة للكتابة . ومن التعليقات التي قالها عنه لصديقه فليكس جيماردية (Félix Guillemaudet) : « برغم مرارته الشديدة ضد فساد المدن ، وبرغم شعوره باليأس بسبب المطاردة التي عانى منها ، فإنه لم يستطع أبداً أن يتخذ القرار البسيط بأن يعيش في الريف كالفلّاحين ! » .

ومع أنه كان يجد في كتابات روسو شيئاً من التصنع ، الذي يفوح منه الجهد والتكلف . ويدين ذلك العقل الذي تصارع بداخله الخير والشر ، لم ينكر له مكانته في الأدب الفرنسي . وظل روسو في نظر ديلاكروا - واحداً من أولئك الذين ترجموا لإحساس المشاعر المبهمة ، ولأسما الشعور بالاغتراب - تلك المشاعر التي انتشر التعبير عنها من بعده . لكن أحداً من كل هؤلاء الأدباء لم يحتل مكانة فولتير ، الذي عرفه ديلاكروا بأنه « معجزة في الثبصر والوضوح والبساطة معاً » .

أما الأدباء الأجانب ، فكان جوته (Goethe) هو الذي يبهره أكثر من غيره . . ولأسما بمسرحية « فاورست » . ذلك العمل « الذي يمتد من السماء حتى الأرض ، ومن الممكن حتى المستحيل ، ومن الحفاظة حتى الرقة المتناهية ، وحيث تجتمع كل المتناقضات الجريئة التي يمكن لخيال أديب أن يتصورها أو يجمعها » . .

وقرأ ديلاكروا الآداب الروسية في الترجمة الفرنسية التي قام بها فيارديه (Viardet) نظراً لأنه لم يكن يعرف سوى اللاتينية والإيطالية والإنجليزية من اللغات الأجنبية . وكان شديد الإعجاب بمجموعة جوجول (Gogol) المسماة « قصص روسية » . وبرواية « ابنة الكاين » للشاعر بوشكين (Pouchkine) . وبرغم اللامسات الواقعية أو الإنسانية المنعكسة في هذه الأعمال ، فإنه كان يراها متشابهة دائماً . فعظمها « لانخرج عن حكايات بعض الدوريات على الحدود

الروسية . وقد احتل هذا الجانب مكانة كبيرة في تاريخ الروس ، لذلك لا تكف أنظار الأدباء الروس عن الاتجاه نحوها . .

ومهما اتسعت دائرة قراءات ديلاكروا ، فقد ظلت مسرحية « فاوست » و « هاملت » هي المرأة المزدوجة التي كان دائم التطلع إليها . بحثاً عن انعكاسات مماثلة للأسئلة التي تدور في نفسه . لكن تفضيله كان أوضح بالنسبة للآداب الإنجليزية ، التي راح يتأملها دوماً ويستلهم منها موضوعات للوحاته . وربما يرجع ذلك إلى الرحلة التي قام بها إلى إنجلترا وإلى الاكتشافات التي رآها هناك . أو لأنه كان يهرب من الأكاديمية في التعبير . لذلك انتزع منه شكسبير (Shakespeare) هتافات ساخنة أكثر من غيره من الأدباء . سواء بفضل عظيمته أو بسبب « هفواته » ! لأنه يعده أحد العباقرة الملهمين ، وواحداً من القلائل الذين استطاعوا الوصول إلى أعماق الروح الدفينة والكشف عنها بمشعلته . فهو يعبر عن عالم المشاعر الدفين الموجود في كل الناس وفي كل العصور . وهذا هو ما يجعل من شكسبير قيمة عالمية وقوة محررة في مجال الأدب .

وعلى الرغم من أن ديلاكروا كان ضد الخلط بين الأنواع الأدبية فإنه كان يغفر هذا الداء لشكسبير لأن « فنه نابع منه وخاص به . كما أن فنه تحليلي وشاعري ، لاهو بالكوميدي ولا بالتراجيدى — لكنه قوة خارقة من الواقعية . تجعلنا نقبل شخصياته وكأنها نماذج لرجال عرفناهم » . ويتفق ديلاكروا مع شاتوبريان (Chateaubriand) في أن شكسبير يعد « واحداً من خمسة أو ستة أدباء كانوا كافين لتغذية الفكر العالَمي . فهؤلاء العباقرة الأساسيون يبدون كأنهم الدعائم التي أنجبت كل الآخرين . . لأن أعمالهم هي المناجم أو الأحشاء المكونة للفكر الإنساني » .

أما الأدب الإنجليزي الآخر ، الذي كان ديلاكروا يكن له نوعاً من العبادة العميقة والإعجاب والتحفظ معاً ، فهو لورد بايرون (Byron) . وهنا أيضاً نجد الكثير من أوجه الشبه بين كل منهما . سواء من ناحية طبيعتهما الحيوية ، وعبقريتهما الجريئة ، أو بين شكلهما . ويضحك ديلاكروا وهو يتحدث عن هذا الشبه قائلاً : « نفس النعافة ، واللون الشاحب ، والضعف الواضح . . حتى شكل

الأنف ! » لكن الشبه الحقيقي بينهما كان يكمن في ذلك الشعور المتبادل ، الممثل في تلك الرغبة الملحة في الكتابة . ويصف الاثنان هذا الشعور قائلين كلا على حدة : « إنها رغبة تغلى في أعماقي كعذاب يحجب على الخلاص منه . . إن عمالية الكتابة ليست متعة . . بالعكس . فالتأليف ليس سوى جهد شاق » .

وتمتلي صفحات اليوميات بالأفكار والمقتطفات الخاصة ببايرون . وكم من لوحات استوحاها ديلاكروا من هذا الشاعر . ومع ذلك ، وبرغم هذا الإعجاب الواسع بأدباء الشمال ، فإن ديلاكروا ظل يرى أن الأدب الفرنسى قد أسىء إليه بسبب تأثير الآداب الإنجليزية والألمانية عليه . فكون شكسبير عبقرية فريداً . وإنساناً متكاملًا ، ليس سبباً لكى ينقله الأدباء الفرنسيون نقلاً أعمى ؛ وكون جوته ، بكل عبقريته ، راح ينقل منه ، لذلك لايعنى أن تصبح أعماله نماذج تحتذى . لذلك كان ديلاكروا يصبر على أن يتجه الفنانون المعاصرون له إلى الواقع الفرنسى نفسه ، وليس إلى واقع أعمال الآخرين ، مهما بلغت قيمتها . بل كان يرى أن عصره موصوم بموجة التقليد للأجانب . مما يمثل في نظره عيباً لا يغتفر ومما دفعه إلى اتهام الأدب الفرنسى آنذاك بأنه مملوء بالافتعال والتطويل وبالخلط بين الأنواع في العمل الواحد . .

وإذا كان يجد في روايات إسكندر ديماس (A.Dumas) نوعاً من التسلية التى كان يلجأ إليها في أثناء لحظات الملل التى تتأهب . فذلك لم يمنعه من انتقاد المؤلف ومؤلفاته . . وكم كانت حياة ديماس البوهيمية العاطفية التى كان يحياها بالعرض . تثير فضول ديلاكروا . ولم يكن الفنان يخفى نوعاً من الغيرة الخفية من تلك السعادة التى تغمر ديماس ومن عدم الاكتراث الذى يظهره « ذلك البوهيمى » الدائم الحاجة إلى النقود ! وكان ديلاكروا يحب ديماس . لكن ذلك الحب لم يكن كافياً لينمعه من النوم في أثناء قراءته بعض الروايات التى تجلب النعاس إلى عينيه . ويعلل ديلاكروا هذا السبب قائلاً : « إن رواياته مسلية في البداية . ثم كالمعتاد . لانتلبث أن تغوص في الملل وتظهر بها أجزاء غير مهضومة ، أو شديدة التطويل . . ثم هناك ذلك الخلط الدائم بين المضحك والحزن . وهو خلط سيئ بلا شك » . وكل ما يخرج من هذا الخلط — في رأى ديلاكروا — عمل سفاح ، لا يحتوى

إلا على تفاصيل منفردة . ولا يقدم في إجماله وحدة مناسكة . ونتيجة لذلك ، فإنك عندما تقرأ هذا العمل لا يعلق منه شيء في ذهنك . وهذا هو نفس العيب الذى يأخذه على جورج صاند (G. Sand) فكونها احتتمت من أحزان الحياة بتأليف الشخصيات المثالية ، وكونها كانت واحدة من الثلاث والمائة امرأة اللاتي عشقهن ديلاكروا - وإن كانت من أفضلهن لديه ، لم ينقذها ذلك من نقده . وعندما يتساءل ديلاكروا عن قيمتها ككاتبة مسرحيات ، يقول : « إنها لانعرف النقطة المهمة في الحدث . لذلك هي تغرق دائماً في التفاصيل وتضعفه باستمرار التأثير الذى كان يجب أن ينتج عن منظر ما أو عن شخصية ما . فهي تبدأ بمعطيات ممتازة ومثيرة ، ثم تتباطأ ، وسرعان ما يتبدل الموقف ويتجمد » . أين إذن تكمن موهبتها ؟ وهو يجيب عن هذا السؤال كاتباً : « في بضع كلمات مليئة بالجاهلية » . أما ككاتبة روائية ، فإنها تقع في تلك الغلطة التي لا يغتفرها ديلاكروا الأرستقراطي ، وهي أنها تحاول حمل لواء المثاليات الإنسانية والدفاع عن الشعب باسم كرامة الفن . كما أنها تقع في نفس عيب ديماس (Dumas) ، وهو الإغراق في التفاصيل .

وبعد بلزاك (Balzac) نموذج الكاتب المفرط في السفسطة والتفاصيل . لذلك وصفه ديلاكروا بأنه ثرثار ، ويحدد كل موهبته في أنه يجيد تأليف المواقف البشعة ، التي هي نواقص دائمة ولا علاج لها . وعلى الرغم من اتساع « الكوميديا الإنسانية » وعمق أبعادها ، فإنها لم تنقذ مؤلفها في نظر صاحب اليوميات ، الذى راح يستعرض ويفند بعض الروايات . فكتب عن رواية « الفلاحون » قائلا : « إننا كلما تقدمنا في قراءتها وقعنا تحت وطأة ثرثرات لا تحتمل ، مثل ثرثرات ديماس » . أما عن رواية « أوجيني جرانديه » فقال إنه لا قياس فيها ولا ترابط ولا تناسب . واختصر قوله عن رواية « أورشول ميريويه » بأنها نوع مزيف بكل شخصياتها .

ويستمر نقده لبلزاك على هذه الوتيرة وإن هدأ بعض الشيء مع الزمن . غير أن ذلك لم يمنعه من نقل بعض الفقرات من مؤلفات بلزاك ، وهي الفقرات الخاصة بالفنون .

ترى أترجع هذه القسوة أو هذا التحيز في الحكم على بلزاك إلى شكله وطريقة ثيابه غير المهندمة ؟ أم ترجع إلى أن بلزاك كان دائماً التعبير عن تلك الطبقة التي

كانت تخيف ديلاكروا بتطوعاتها وبدخولها النائر على مسرح الحضارة الفرنسية ؟ من الواضح أن هذا الاحتمال الأخير هو الأرجح ، إلى جانب مسألة كثرة التفاصيل في الوصف . وهذه النقطة ترتبط في ذهن الفنان المصور بفكرة الواقعية الحرفية ، وهو اتجاه لم يكن يقبله فنيًا .

أما اسم الكاتب الذى أغفله طوال صفحات اليوميات ، سواء عمداً أو عن غير عمد ، فهو اسم جوستاف فلوبير (Gustave Flaubert) . فلم يظهر اسمه مرة واحدة ، برغم المكانة التى يحتلها في مذهب الواقعية الأدبية الفرنسية . ذلك المذهب الذى راح ديلاكروا يشبه الأدباء الملتزمين به بالأطفال الذين يقلدون الطبيعة في أثناء لعبهم بوضع بضعة أغصان حقيقية في الحيز الذى يلعبون فيه ! ومع ذلك ، وعلى الرغم من أنه أغفل ذكر اسم مؤلف « مدام بوفارى » ، فإن ديلاكروا كان يشارك فلوبير نفس الرأى والكراهية ضد الرومانسية المتباكية . وقد كتب في يوميات عام ١٨٤٩ يقول : « بدأت أكفر بأمثال شوبوت (Schubert) وشاتوبريان (Chateaubriand) ولامارتين (Lamartine) وأولئك الحالمين .. هل ينظر المحبون إلى القمر فعلاً عندما يجلسون بجوار حبيباتهم ؟ باللهراء ! »

إن ما يعيبه أساساً على هؤلاء الأدباء ، صانعى الروايات أو المسرحيات ، هو أنهم لا يريدون فهم حقيقة الإنسان وأنه مركب غريب من المتناقضات ، ولا يظهرون شخصياتهم إلا من جانب واحد . والواقع بعيد كل البعد عن ذلك . فالإنسان الواحد يحتوى على عشر شخصيات معاً ، وكثيراً ما تظهر جميعاً وتتصارع في آن واحد . إن هذا الصراع الذاتى أو الجماعى ، ومواجهة هذه التناقضات هى مايجب عليهم أن يعبروا عنها ، وليس الاكتفاء بإظهار أبطال ذوى اتجاه واحد!

وقد كان الخلاف أقوى بين البطلين اللذين اختارهما التاريخ ليكونا زعيمى الرومانسية سواء فى الأدب أو الفن . فإذا كان فيكتور هيجو (V. Hugo) يستطيع أن يأكل نصف بقرة أو أن يصوم ثلاثة أيام متتالية ، وأن ينام ستاً وثلاثين ساعة متصلة . أو أن يسهر عشر ليال متواصلة فإن ديلاكروا كان يتبع نظاماً خاصاً رتبياً في معيشته . ودب الخلاف بينهما بعد أن ناضلا معاً في المعركة الرومانسية في محاولة تحرير الفن والأدب . فبعد الثلاثينات اتخذ كل منهما خطاً سياسياً عكسياً ،

وراح ديلاكروا يكتب عن هيجو أنه صانع جمل خطير ، وشاعر لم يقترب من الحقيقة أو من البساطة قط ، ولو من على مسافة مائة ميل . . . وأن أعماله تشبه ثورة فوارة لرجل له موهبة ما ، لكنه يقول كل ما يتبادر إلى ذهنه . وسواء أعلن هيجو أنه يسخر من القدماء ويهيم بالواقع المعاصر له ، فإن ذلك لم يكن إلا سبباً آخر لكى يصفه ديلاكروا بأنه مدع يريد هدم القيم الخالدة والمنطق الذى يتحكم فى الفن .

وبرغم كل الاختلافات التى تفرق بينه وبين رومانسية هيجو الإنسانية ، سواء فى المبدأ أو فى الطابع، يقول رنيه ويج (R. Huyghe) إنه «لابد لنا من الاعتراف بفضل ديلاكروا فى أنه كان من أوائل من اكتشفوا موهبة ستندال (Stendhal) وذلك فى عصر كانت قيمته الحقيقية مدفونة . وقد كتب ديلاكروا عن ستندال يقول إنه الكاتب الفرنسى الوحيد الذى يجيد التعبير بالفرنسية بأحسن طريقة . . . ويقصد بين الأدباء المعاصرين . .

ولا يفوت ديلاكروا أن يتعرض لنفس المشكلة التى سبق له أن لمسها عن الفنانين التشكيليين ، ألا وهى : الإذلال الذى يتعرض له الكاتب بسبب احتياجاته المادية . ويضرب المثل على ذلك بجورج صاند وإسكندر ديماس . وقد أدت مطاردة الزمن وإلحاح المطالب الضرورية بديلاكروا إلى تأمل هذه المشكلة التى ما زالت تقلق بعض الأدباء حتى يومنا هذا . ومن الأسباب الأساسية — فى رأيه — التى تدفع الكاتب إلى الهاوية أو تأتى على أكبر المواهب ، اضطراب الأديب إلى الكتابة بسرع معين للصفحة ، وعادة ما يكون هذا السعربخساً بحيث يلجأ إلى الحشو والتطويل . . وهنا أيضاً يضع ديلاكروا أصبعه على الداء ، ويحدده ، دون تقديم أى حل موضوعى وشامل لكل جوانب هذه القضية . أما آراؤه بالنسبة للأسلوب فكانت أكثر إيجازاً وتحديداً .

* * *

يقول ديلاكروا : « عندما يعرف المرء ما يريد قوله فإنه لا يبطئ » . . وهو بهذا القول البسيط يلخص تأملاته عامة فى عالم الأدب . . ذلك الفن الذى أجمع كل من تعرض له على ضرورة الاهتمام بالتبسيط ،

ما هو
الأسلوب ؟

وعلى التوصية بالبساطة ، على أنها أهم نقاط فن الكتابة . والبساطة هنا تعنى الإيضاح والتحديد والإيجاز معاً . ولم يكف ديبلا كروا عن البحث عن التعبير الصادق والمركز . وفى نطاق ذلك البحث الدائم يقترب من الأديب Stendhal الذى كان من أوائل من أدركوا مميزاته .

وبما أن الأسلوب يمثل — إلى حد بعيد — الطريقة التى تم بها إدراك الفكرة ، فهو لا يكون شيئاً إلا إذا كان غير صادق وغير متفق والفكرة المراد التعبير عنها . لذلك يصبح من أهم ضرورات الأسلوب ألا يعطى القارئ أى إحساس بالزيف — وبخاصة القارئ الذى يجيد اللغة التى يقرأها .

والصادق والبساطة اللذان يعنيهما ديبلا كروا ليسا الإفراط فى تجميع شتى التفاصيل باسم الواقعية . لذلك فهو يدين الأسلوب المعاصر له فى كتاباته عن الفنون الجميلة ، كما يدين الإفراط فى الشاعرية الرومانسية التى وصلت إلى ذروتها فى نهاية العصر الرومانسى . ويعتبر هذا الأسلوب شيئاً لإفراطه فى الحساسية والغرابة بسبب أو بلا سبب . فإذا ما وصف أحد القواد البحريين معركة بحرية ، وصفها بأسلوب روائى شبه عاطفى — ظناً منه أنه سيكسب القارئ إلى جانبه . . كما أن الفلاسفة والعلوم وكل ما يكتب عن هذه المواضيع المختلفة موصوم بهذا الاتجاه الخاطئ وبلاستعارة المفرطة وبالتباكى على كل شئ . . حتى على طموح الطغاة أو على اختلاف الفصول السنوية أو على المآسى الإنسانية . .

وفى خضم هذا « العبث » ، لا يجد ديبلا كروا أى شئ أصيل ، جدير بالتأثير . فيتساءل بحسرة لماذا لا يوضع كل شئ فى مكانه ولماذا لا توصف الأحداث ببساطة؟ وإذا كان يؤيد رأى شاتوبريان (Chateaubrian) فى أن القيم الجمالية هى ملك لكل العصور والأزمنة والبلاد ، فهو يؤيدها بالنسبة للجانب الخاص بالمشاعر والفكر . وليس بالنسبة للأسلوب . لأن الأسلوب ليس عالمياً كالفكرة .. إن له أرضاً أمماً ينبت منها ، وسما تحويه وشمساً خاصة به .

وهذه الذاتية الفردية هى الجزء الذى يجب على الكاتب أن يضيفه من نفسه ببساطة وبصدق وبوعى شديد . . والأسلوب ، فى الواقع ، لا ينتج ولا يتطور إلا باستمرار البحث والممارسة . لكن هذا البحث وهذه الممارسة ، بل هذه

المعاناة المستمرة يجب أن تظل خفية وثانوية بالنسبة للفكرة والموضوع . فإذا كان ديلاكروا قد حذر كل فنان تهره مهارته التكنيكية الذاتية ، فذلك لأنه يعدّ الأسلوب وسيلة وليس غاية في حد ذاته . . وسيلة يجب الحفاظ عليها من أجل ما يريد الكاتب توصيله للآخرين . ثم يضيف : « ما هي فائدة أجمل الأساليب وأنقاها إذا كانت تعبر عن أفكار خاطئة أو دارجة ؟ »

فقد كان يبحث عن التجاوب مع الناس في نطاق الفكر الإنساني كضمون وليس في نطاق المحسنات اللفظية أو الشكلية ، مما دفعه إلى تحديد أولى القيم التي يتميز بها في ذلك القول : « إن أجمل انتصار للكاتب هو أن يجعل من يستطيع التفكير يفكر » . .

* * *

آراء في
العمارة
والنحت

لا يمثل فن العمارة بالنسبة لديلاكروا أية مشكلة ، على خلاف فني الأدب والتصوير . بل كان يرى أن العمارة هي الفن المثالي لأن كل شيء فيه يتم عن طريق الإنسان ، أي أن كل مكوناته هي من إبداع الإنسان .. حتى الخط المستقيم ، فهو غير موجود في الطبيعة . كما أن هناك ميزة أخرى لهذا الفن الذي يتمتع بنوع من الاكتفاء الذاتي . هي أنه لا يأخذ أي عنصر من الطبيعة مباشرة ، مثل النحت أو التصوير . ومن هنا تقترب العمارة من الموسيقى — إلا إذا اعتبرنا الموسيقى ترديداً لبعض الأصوات في الدنيا ، والعمارة تقليداً لبعض الكهوف أو المغارات ! .. ولا يمكن حسابان هذا تقليداً مباشراً بالمعنى المقصود عندما نتحدث عن الفنون الأخرى التي تستعين بأشكال معينة تقدمها الطبيعة .

ويضيف ديلاكروا صفة أخرى إلى هذا التحديد ، وهي صفة لا تقل أهمية عما قاله سالفاً . إذ أن العمارة تجمع بين الفن والفائدة أو المنفعة — بما أن المنفعة هي نقطة انطلاقها . والروائع التي يخلقها فن العمارة ، في مختلف العصور ، تنبع من الذوق المعاصر مباشرة كما تنبع من الابتكارات التي يؤدي إليها الاستعمال الفعلي والحاجة إليها .

لذلك كانت نظرته للمهندس نظرة تقدير واسعة . فهو يعد المهندس الصادق ،

الذى يمكنه تحقيق مختلف جوانبِ فنه بأكمله « أحد الأعلام النادرة ، ولانقل مكانته عن أى فنان أو شاعر أو موسيقى ، بل هى تزيد . . » لكن هذا المهندس لا يصل إلى مرتبة الفنانين ، أى إلى مستوى الخلق والسيطرة على فنه إلا إذا توصل إلى إضافة الحليات والجماليات المناسبة للقيمة العملية ، التى هى عصب العمارة . وهنا لابد من ملكة الابتكار كما فى بقية الفنون . لأن المهندس المبتكر حتى إذا قام بتقليد مبنى ما - يضيف عليه من التعديلات والتحسينات ما يجعله لاثقاً بالمكان ، مراعيًا النسب والمسافات والنظام ، بحيث يصبح شيئاً جديداً .

وعندما يتعرض ديلاكروا لفن العمارة المعاصر له . فإن غضبه ، وأعلى الأقل اعتراضه ، ينصب عليه مثلما انصب على كل ما يحيط به . . وقد كتب سنة ١٨٦٠ يقول : « إن هذا الفن قد سقط إلى الخضيض ، ولم يعد يعرف إلى أين يتجه . . » . وإذا ماتساءلنا عما دفعه إلى هذا القول ، تكون إجابته هى تلك المعادلة الصعبة الدائمة : حلمه وتمسكه بالماضى من جهة ، ورغبته فى معايشة الحاضر من جهة أخرى . . لذلك كان يرى أن المعاصرين له « إما قد قطعوا الصلة بالقدماء كلية ، وإما راحوا يقلّدون فنونهم بشكل دارج ومزيف . فهم يبحثون عن التجديد ولا يوجد أشخاص جدد » .

وفى هذا السياق - بحثاً عن التجديد - يرى ديلاكروا أن الغربة هى التى تحل محل التجديد الذى يبحثون عنه . . فالقدماء قد وصلوا تدريجياً إلى قمة الكمال وليس دفعة واحدة ، وليس عندما صمموا على ضرورة فتنة الأنظار بتجديدهم ، وإنما بصعودهم المستمر والمتواصل نحو الكمال - الذى كان ثمرة عبقريتهم التى يساندها التراث .

أى أنه كان يطالب بالاستمرار وليس بالتقليد . .

الاستمرار تمشياً مع الحاجة التى يفرضها الزمن . وهنا يضرب مثلاً بحياة أجداده القلقة والمغلقة ، الذين كانت كل مشاغلهم هى كيفية الاحتماء داخل دورهم ، والرّبع لهجمات الغزاة من خلال فتحات صغيرة ، تسمح بمرور بصيص من الضوء . كما كانت الشوارع الضيقة تنفق والمجتمع المقهور وحالة الانتباه الدائمة للدفاع .

أما إذا قال أحد المعماريين ، سواء بنوع من التحدى أو بسذاجة ، إنه لم يعد هناك جديد ولا تجديد ، وإن الدائرة أصبحت مغلقة ، فإن ديلاكروا يدعو هؤلاء إلى أن ينظروا في داخلهم ومن حولهم ، وإلى ما هو أهم من ذلك : إلى أن يعيشوا زمنهم . فلا يحل المشاكل إلا العمل المتواصل وليس التباكي عليها .

ومن الأمثلة التي استشهد بها على أهمية الطابع المحلى غير المقلد ، فن العمارة الفارسية . فكتب يقول : « برغم أنها تميل أكثر إلى الذوق العربى فإنها خاصة ببلدها .. إن شكل القباب والقبوات وتفاصيل تيجان العمد والحليات ، كل شيء فيه مميز وله طابعه . أما العمارة الأوروبية الحديثة ، فإننا نسير من بلد كادى حتى بطرسبرج ونجد أن كل ما يتم فى العمارة اليوم يخرج من معمل واحد . . لم يعد لمهندسينا إلا طريقة واحدة : هى الرجوع دائماً إلى البساطة البدائية للفن اليونانى » .

وهو هنا كما فى أى مجال فى آخر ، يعارض التقليد المباشر . فكون البارثون قمة معمارية أو نموذجاً للكمال لايعنى تقليده فى كل بناء . . وذلك ما لاحظته عندما زار مدينة « بوردو » عام ١٨٤٥ ووجد البارثون فى كل مكان : فى الشكنات ، وفى الكنائس ، وفى النافورات بل فى كل ما لا يمت إلى البناء بصلة !

وإذا كان كل شيء قد مهد لليونانيين التفوق فى فن العمارة ، فهم امتداد لمن سبقوهم عامة وللمصريين القدماء خاصة ، وقد أتاحت لهم هذه الظروف التفوق فى فن النحت . وبخلاف كل ما تركته لهم الحضارة الفرعونية فى هذا التراث ، تعد عقيدتهم التشكيلية التى تمجد الشكل الإنسانى ، والمناخ ، والعادات التى تساعد على تطوير الجمال الجسدى ، تعد كل هذه العناصر قاعدة متينة ، كفيلة بأن تدفع بهذا الفن إلى أعلى القمم .

ويرى ديلاكروا أن ما سمح لهم بخلق مجتمع « لآلهة البشرية » أو « للبشر المؤلفين » ، هو أنهم كانوا دائماً متساوين فى البحث عن الكمال . إذ أن أعمالهم تبدو . . . كأنها من صنع فنان واحد . فدرجات الأسلوب تختلف من عصر إلى آخر ، لكنها لا تنقص جزءاً واحداً من القيمة الفريدة التى يدنون بها جميعاً لوحدة العقيدة ولتراثهم المستمر .

وبرغم عظمتهم ، وجمال أعمالهم ، وحقيقتهم ، وبساطتهم ، فإن كل هذا يرجع ويمت إلى الماضى وإلى زمان غير موجود .. فكل هذه الأعمال جميلة فى إطار زمنها وتعبّر عن عصرها . لكن لا يمكن أن تكون نموذجاً لزمن آخر . وكان ديلاكروا يرى أن الهدوء الذى تبعث به هذه الأشكال — التى تمت إلى عصر آخر — لاثير ذلك الجانب من الخيال الذى يثيره المعاصرون له — وإن لم يكن يقر أعمالهم . لأنه كان دائم البحث عما يمثل كل معطيات العصر الذى يعيشه . لذلك كان تفضيله أكثر للعصور القريبة لزمّنه ، وبخاصة تلك الضخامة الثائرة . وذلك الغموض الذى يحيط بأعمال ما يكل أنجلو (Michel - Ange) إذ كان يعدها قريبة منه .

ويعلق ديلاكروا فى يومياته على كل العصور وعلى مختلف المدارس الفنية ، محدداً أهم ما تميز به . فزاه مأخوذاً بالفن البدائى وبالفن القوطى ، لأن القوطيين عرفوا الأساليب القديمة وأدركوها لكنهم كيّفوها وفقاً لمثالياتهم هم . وإن بدت تماثيلهم جافة بعض الشيء ، وبخاصة فى بداية عصرهم ، فقد وصل فهم فى القرن الخامس عشر وفى بداية عصر النهضة إلى أعلى مستوياته .

ويواصل ديلاكروا تقييمه وبحثه عن الجمال والحقيقة من خلال الروائع الفنية لمختلف العصور ، مبرزاً أهم ما لفت نظره ومقارناً بين الأعمال وبعضها . فقد كان الربط والموازنة من أوضح سمات منهجه . وهى سمات فكرية لكنها تعبر — فى مجال الكتابة — عن أهم العناصر لديه فى الفن التشيكلى ، وهى : الانعكاسات .

أما وقد غمر الأسلوب الأكاديمى أعمال القرن السابع عشر ، سواء فى النحت أو فى فن التصوير ، فإنه لايشيد إلا بمكانة مثال واحد ، هو الذى استطاع أن ينفصل عن تلك المدرسة العظيمة والمملة ، وعن روتينها الذى غمر ذلك العصر دون النجاح فى إعطائه طابعاً مميزاً فريداً . ذلك هو المثال پوجيه (Puguet) القريب من ما يكل أنجلو (Michel - Ange) بقدرته وبجراته على تشكيل الحجر والرّخام وعلى إعطائهما الحياة .. لذلك عده أعظم مثال فرنسى . وتولى مهمة الدفاع عن أعماله وانتشالها من الضياع والتلف ، لأنها — فى نظر ديلاكروا — تفوق كل ما أبدعه عصره . .



مروحة دنيو (١٨٢٤) باريس . متحف اللوفر



وفاة سردنپال (١٨٢٧) باريس . متحف اللوفر



طبيعة صامتة (١٨٢٧) باريس . متحف اللوفر

وكان ديلاكروا يوافق على الرأي المنتشر في أيامه من أن فنون القرن الثامن عشر يمكن تلخيصها في عبارة واحدة ، هي : أنها أعمال تقليدية ودرجة . وإذا كان المثال پيغال (Pigalle) يحتل مكانة مرموقة في زمنه ، فقد نزلت مكانته في عين ديلاكروا بسبب تماديه في الواقعية . إذ كان يرى أن « أدائه رائع ، لكن أشكاله منقولة من الواقع الحى بطريقة مخيفة » . وقد سبق أن لمسنا مما تقدم أن الواقعية البحتة في الفن هي في رأى ديلاكروا : تقيض الفن . لذلك لم يكن يقر تمادى أو استمرار هذا المذهب الذى وصل إلى أحط المستويات بتقليده البحث والمباشر لكل شئ . . فكتب يقول عن الواقعية في النحت : « إن التماذج والأقنعة التى تصب مباشرة على الأشخاص هي أقرب — من حيث الشبه — من أى عمل غارق في الواقعية . . فهل يمكن اعتبار هذا فناً ؟ ! »

ولم يكن ديلاكروا يطلب من كل فنان إلا أن يتخطى الرؤية الواقعية التى أمام عينيه ، وأن يلجأ إلى الانفعال العام ، بالإضافة إلى ما يستمد من ذاته مع بذل كثير من التضحيات . . فالتضحيات هي أحد أهم الأسس في كافة الفنون . .

أما أهم تأملاته وأعمقها ، بل أكثرها ، فهي تلك التى خصها بفن التصوير . .

° ° °

« فن التصوير هو الحياة . . »

آراء في فن التصوير
في الواقع ، لا يوجد تعبير أدق وأشمل من تلك الإجابة — شبه الدرامية — التى قالها ديلاكروا ذات يوم لصديقه سولييه (Soulier) وعلى الرغم من أن كل فنان يرى أن مجال فنه الذى يمارسه « هو الحياة » ، وعلى الرغم من كل ما يمكن لهذه القضية أن تثيره من مناقشات ، مع الاعتراف بأن كل فن يمثل جانباً من الحياة وله إمكانياته الخاصة وميزاته التى ينفرد بها ، فإن فن التصوير هو الأكثر شمولاً وتعبيراً للحياة بكل عظمها ، ومتناقضاتها ، وتزقاتها . . إنه تلك الشعلة التى تغوص في خبايا الكون وأعماقه ، وفي خبايا النفس البشرية وأعماقها ، كما أنه ما يضيفه الإنسان إلى عمل الخالق . .

وباعتباره مجالاً للتجاوب لانهائية له ، يقول ديلاكروا عنه : « إنه حلقة وصل بين روح الفنان وروح المشاهد » . وهو مجال لانهائية له « بما أن كل ما عرفناه منه ليس سوى جزء ضئيل مما يجب علينا أن نعرفه » . فهناك دائماً ما هو جديد . والجلديد - على حد قول ديلاكروا - يكمن في نفس الفنان : وليس في الطبيعة التي يصورها . فالجانب أو الجزء الذي يضيفه الفنان من ذاته هو الذي يخلق الجلديد . ومن المميزات التي يسارع ديلاكروا بإظهارها بين فن التصوير وأى فن آخر : « أن الفنان - في فن التصوير - يخفى من أمام المتفرج ولا يتعامل معه مباشرة مثل الكاتب أو الخطيب . فهو يقدم واقعاً ملموساً إلى حد ما ، لكنه في نفس الوقت واقع ملآن بالغموض . . ولا يمكن خداع نظره بسهولة : فالأجزاء الجيدة تقفز إلى العين . وإذا كان العمل ضعيفاً ، فسرعان ما تحيد عنه ببصرك . أما رؤية الروائع فهي تشدك بالرغم منك ، وتثبتك في نوع من التأمل الذي لا يجذبك إليها سوى سحرها » .

وهذه أيضاً ميزة يتمتع بها الفنان التشكيلي بخلاف أى فنان آخر ، فهو سيد ما يريد التعبير عنه أكثر من الشاعر أو من الموسيقى ، فكلاهما بحاجة إلى من يؤدي له عمله أمام الآخرين ، أما اللوحة فلا تتعرض للتقلبات الناجمة عن مختلف أنواع الأداء .

وإذا تحدث ديلاكروا عن ضرورة أن يكون المصور عالمياً ، فذلك لأنه يجب أن يكون عالماً بأوسع ما في هذه الكلمة من معان ، إذ أن فن التصوير هو أطول الفنون دراسة وأصعبها . ومن يمارسه بحاجة إلى سعة الأفق الثقافي وإلى الاستمرار في الممارسة حتى يكتسب المهارة التي تمكنه من الابتكار . . وما يعنيه ديلاكروا بالعالم في مجال فن التصوير ، بخلاف الثقافة العامة ، هي أهمية وضروية التمكن من مختلف العناصر المكونة لهذا الفن ، وتضافرها معاً لكي تعطى كل جزء في العمل نوعاً من الوحدة وكأنها أغنية فريدة . . لأن كل عنصر من العناصر له إمكانياته وتعبيره الخاص الذي لا يمكن لأحدها أن يحل محل الآخر - إلا جزئياً أو جزئياً .

وإذا كان ديلاكروا يصبر على أهمية الرسم والتحديد ، والانعكاسات ، والحركة ،

والشكل البنائي ، والمهاره وفي المضمون ، والظل والنور ، والمنظور ، والتناسب والتكوين وحرارة التعبير ، والتلقائية والعقل والانطلاق ، وما إلى ذلك من مكونات ، أى يصير على مساهمة كل العناصر لكي يصل الفنان إلى خلق لوحته ومنحها الحياة ، فهو لم يكن يعنى أو يطالب بمجرد تجميع مختلف العناصر ، وإنما يصير على ضرورة إيجاد قاعدة واسعة ، يمكنها الرؤية ويمكنها التأكيد والتبسيط وفقاً لأهمية كل عنصر وقدرته على إظهار الفكرة وبلورتها ، لنقل الإحساس التشكيلي إلى العين ولتصح اللوحة « حفلاً متكاملًا » . ولاتكمن أهمية اللوحة — فى رأيه — فى إمكانية نقلها صورة ترضى الخيال فحسب ، وإنما تكمن أساساً فى تخطيطها الرؤية الواقعية المحددة ، وفى الذهاب إلى ما وراء إدراكها . .

وتفويض تجربة ديلا كروا الفنية طوال يومياته . . وما يندم عليه فى هذا المجال ، إهمال معاصريه لعملية نقل أعمال القدماء — تلك الأعمال التى كان يعدّها منيعاً واسعاً للمعرفة . وما كان يعنيه بالنقل هو التعليم المباشر لإدراك التكنيك بشكل ملموس ، وفهم كيف تم هذا العمل ، وذلك بغية الوصول إلى ما بعد هذا المستوى . أى كان يطالب بممارسة النقل لفهم الوسيلة وليس بغية التقليد . فلم يكن ينفر من شيء قدر نفوره من المقلدين : فكان يعدّهم حمقى ومزيفين . .

كما كان يولى أهمية كبرى لمختلف مراحل العمل الفنى . ابتداء من التحضير الابتدائي للوحة حتى وضع تلك اللمسات الخلاقة ، التى يصعب شرحها ، أو التى يبدو وكأنها تأتى من ذبذبات غامضة . . أما الفكرة الأولى ، أو « الاسكتش » ، فيعدّها بمثابة البويضة ، أو الجنين ، الذى يحتوى على كل شيء والذى يجب أن تستخلص منه كل الأجزاء المتضمنة فيه . وأفضل الاسكتشات هى التى تطمئن صانعها على مصير اللوحة . وسعيد هو الفنان الذى يمكنه الاحتفاظ بالتلقائية وبالحيوية المتدفقة فى الاسكتشات التى تكون أحياناً أفضل بكثير من اللوحة وقد انتهت . وكثيراً ما كان شويبان (Chopin) يكرّر قائلاً إن بعض المقطوعات التى يرتجلها تلقائياً على البيانو أفضل وأجراً من بعض أعماله المنتهية . .

وأما الأعمال المنتهية أو التامة فكانت تثير نوعاً من التحفظ لدى ديلا كروا لأنها تحدد الخيال فى نطاق معين ولا تسمح له بتعديده . لذلك كان يفضل « ترك

باب مفتوح » — على حد قوله — لكى يستطيع كل فرد أن يتوغل فى العمل الفنى والمشاركة فى استكماله . .

وكانت الاسكتشات وكتابة الملاحظات هوايته المفضلة . فكان يمارسها باستمرار وحيثما وجد . وتختلف المواد التى يستعملها فى هذه الرسوم السريعة ، فهى عادة إما بالقلم أو الفحم أو بالألوان المائية أو الأقلام الملوثة . وكثيراً ما تعرض لمشكلة الرسم فى يومياته . وليس من المبالغ فيه إذا قلنا إنه كان يعلق أهمية شديدة على الرسم وعلى الخط ، وذلك على عكس ما أشاعه عنه آنجر Ingres وأتباعه . فقد ترك ديلاكروا أكثر من ستة آلاف رسم ، سواء بالقلم أو بالفحم . وهذه الرسومات كانت — بعد وفاته — بمثابة الاحتجاج على ما كانوا يتهمون به من ارتجال أو سهولة فى الأداء . فديلاكروا لم يهمل أبداً فن الرسم . بل لقد كتب فى بداية يومياته يقول : « إن أهم شئ فى فن التصوير هو الرسم والتحديدات الخطية » .

فلم يكن ينظر إلى الرسم على أنه مجرد خطوط جافة أو شرسة أو جامدة ، كأنها قيد حديدى لما تعبر عنه من موضوع ، لكنه كان يراه خطوطاً حيوية ومتحركة ، قادرة على التعبير عن الحركة وعن الحياة الكامنة بأعماق النفوس — حتى إن أخذ عليه الأدعياء بعض الأخطاء الأكاديمية أو بعض المبالغات !

وكذلك كانت نظرتة للون أكثر عمقاً وتقديراً . فبينما كان آنجر يعتقد أن «اللون يضيف بعض الحليات إلى التصوير ، وأنه لا ضرورة له » كان ديلاكروا بحاجة إلى اللون ويرى فيه تعبيراً عن الحياة ، وقوة وحيوية غامضة : فهو يؤثر علينا ، لأنه انعكاس الحياة . ومع ذلك ، وعلى الرغم من شغفه بالألوان ، وعلى الرغم من إدراكه الحياة والحركة باللون ، فإن ديلاكروا يؤكد أن اللون لا يساوى شيئاً إذا لم يكن مناسباً للموضوع ، وإذا لم يكن بوجوده يضيف قيمة ما إلى اللوحة فى خيال من يشاهدها . وفى الواقع ، لم يكن الخط واللون — هذين الشقيقتين اللذين فرقت بينهما أكاديمية ليبران (Lebrun) — فى نظر ديلاكروا إلا روحاً وجسداً لكيان واحد هو فن التصوير .

وفى استمراره بحثاً عن ذاته وعن القيم الثابتة والعميقة خلال العصور الفنية ، كان

ديلاكروا يميل إلى عصر النهضة باعتباره مرحلة فريدة في تاريخ الفنون . وهي مرحلة مهدت لها تلك العائلة الطويلة ، التي بدأت مع جيوتو (Giotto) ، وتشيبابويه (Cimabue) ، وجيرلاندايو (Ghirlandajo) ، الذين تذكرونا أعمالهم النحيلة والزهيدة بأعمال العصر القوطي .

وبعد هؤلاء جميعاً تجلت مكانة ليوناردو دافنشي (Leonardo Da Vinci) لتحتل الصدارة . فقد دفع هذا الفنان المبدع بعجلة الفنون والعلوم إلى الأمام ، وجعل فن التصوير يتخذ خطوة حازمة في تطوره . ويقف ديلاكروا مبهوراً بمدى التقدم الذي أحرزه دافنشي . ويرجع إعجابه إلى أن ذلك العبقرى الإيطالي كان من أوائل من تجربوا على الخروج عن التصوير التقليدي للقرن الخامس عشر . ويكتب ديلاكروا قائلاً : « لقد وصل دافنشي بلا أخطاء وبلا تحاذل وبلامبالغة ، وكأنه قفز قفزة واحدة إلى تلك الطبيعة الرائعة وإلى تلك المعرفة العلمية البعيدة كل البعد ، عن التقليد ، الأعمى للمثاليات الخاوية والمعتادة » .

وما يثير دهشة ديلاكروا أن هذا الفنان الذي يتميز بطابع خاص ، ليس له أسلوب حرق . فهو دائم التطلع إلى الطبيعة ، ودائم البحث فيها ، لكنه لا يقلدها ولا يقلد نفسه أبداً . بالإضافة إلى أنه يتمتع بمعلومات علمية شبيهة بالموسوعة العالمية الفريدة . ولا يصل إعجاب ديلاكروا بالفنانين الذين جاءوا بعد دافنشي ، إلى نفس الدرجة إلا بالنسبة لكل من روفائيل (Raphaël) ومايكل أنجلو (Michel - Ange) .

فند صغره . كان ديلاكروا يوافق على الرأي الذي يجمع بين اسم روفائيل وفكرة الكمال . ولا يرجع ذلك إلى أنه الفنان الوحيد الذي وصل إلى الرقي والكمال أكثر من غيره . ولكن لأنه هو الذي وصل بروعة الأسلوب وبرقة الأداء إلى مرتبة فريدة . لذلك لا يتردد ديلاكروا في تلقيبه باسم « موزار فن التصوير » . ذلك لأن روفائيل وصل إلى تلك المرحلة التي يفتح فيها الفن كل كنوزه لخيال مثل خياله . وإذا ما لاحظ ديلاكروا وأشار إلى بعض عيوب التنفيذ أو التناسب أو منظور الفراغات أو الملبس في بعض لوحات روفائيل ، فذلك لا يمنع ديلاكروا من الاعتراف بأن الشخصيات التي يعبر عنها روفائيل تعيش بالروح التي يضيفها من نفسه عليها .

أما بالنسبة لمايكل أنجلو فإن ديلاكروا كان يجد فيه « روحاً شقيقة » ، معذبة
 هي أيضاً بمشكلة الحياة والموت ، كما يسيطر عليها الإلهام ، وتتأرجح باستمرار
 بين الحماس والتراجع . وقد كان مايكل أنجلو حاد الطبع في كل شيء وعنيفاً مثل
 راعيه البابا يوليوس الثاني (Jules II) ، بالإضافة إلى أنه كان مندفعاً تلقائياً
 نحو كل ما هو عظيم ، وضخم ، وجسور . وتعطينا أعماله أرقى وأسمى المشاعر
 التي يمكننا تلقيها من أي فن . ثم يضيف ديلاكروا قائلاً : « إن ميزته الكبرى
 هي أنه يضع العظمة والجبروت في كل جزء من أعماله » . وينتهي عصر « الأسلوب
 البطولي » بوصوله إلى قمة التعبير بفضل هؤلاء الفنانين . وينتقل المشعل بعد ذلك إلى
 مدرسة البندقية .

فيرى ديلاكروا أن ملكة التكوين عند فيرونيز (Véronèse) هي أهم ما يميزه ،
 وإن لم تكن لديه أية أهمية درامية . فسواء صور المسيح أو أحد أغنياء البندقية فإن
 النتيجة دائماً هي بعض الثياب الفضفاضة ، والخلفيات الزرقاء ، والخدم الصغار
 من الزنوج ، حاملو الكلاب الصغيرة . وكل ذلك في الواقع يتم تكوينه بتوافق الخط
 واللون .

أما تسيان (Titien) ، فهو لا يبعده من كبار المصورين فحسب ، ولكن من أبرع
 الرسامين ، لأنه يمتلك تلك الصفة النادرة في نظر ديلاكروا ، وهي « البرود الحيوي » .
 كما أنه مبدع المناظر الطبيعية . فقد أدخل في كل مناظره تلك الأبعاد التي عبر
 عنها سواء في الشخصيات أو في ثيابها ، وهو مصور بأدق معاني هذه الكلمة لأنه
 يمتلك السيطرة على الأساليب ، وله عناية خاصة بإعداد الألوان وبتشريح طبقاتها
 المختلفة — أي أنه يمتلك فن التحضير . ويمتلك تسيان الوسائل التقنية . فقد
 وصلت صفات المصور عنده إلى أعلى المراتب : أن ما يعمل عليه تام . والعيون
 التي يصورها تبصر ، مضاءة بشعلة الحياة . فالحياة والعقل يجتمعان في كل أعماله .
 وإذا كان ديلاكروا لم ينجح في تحقيق حلمه بالذهاب إلى إيطاليا ، ولم يعرف
 فنانها إلا من أعمالهم الموجودة في باريس ، أو مما طالعه عنهم ، فقد ساعدته أسفاره إلى
 كل من بلجيكا وهولندا للتعرف على الفن الفلامنكي عن قرب . وقد ظل يدرس
 هذا الفن ويعجب به بشغف متساو . وهو يقول عن روبنز (Rubens) : « المجد
 لهومبروس فن التصوير ، والمجد لأبي الحيوية والحماس الذي يضيفه على فنه —

ليس عن طريق كمال هذا الجزء أو ذاك ، وإنما بفضل تلك القوة الخفية ، وتلك الحيوية التي وضعها في كل أعماله .

إن روبنز في نظره هو التلقائية المطلقة ، والريشة الجاحمة ، والحيوية التي لا تضارع ، والوفرة والجرأة الكاملة . وهذه هي الصفات التي كان يتطلبها لدى كل مبدع متفوق في عمله .

أما رامبرانت (Rembrandt) ، الذي يتميز أيضاً بهذه الانطلاقات الحادة ، فقد وصل إعجاب ديلاكروا به إلى درجة أنه راح يفضل على روفائيل . وعندما يشرح سبب هذا التفضيل ، يقول : « في الحقيقة ، أن التوافق في اللوحات بين العناصر الثانوية والموضوع الرئيسى لم يظهر بوضوح في عالم الفن التشكيلي إلا في أعمال رامبرانت . وهذه في نظرى من أهم النقاط في الفن — إن لم تكن أهمها . . »

وظل رامبرانت بين الفنانين هو سيد الأجواء المبهمة ، والظلمات الحية ، وخير من استطاع إضاءة أعماق النفوس بشعاع واحد من النور . .

وفيما يتعلق بالأعمال الفنية الإنجليزية ، فقد درسها ديلاكروا عن قرب — وذلك بفضل الرحلة التي قام بها إلى إنجلترا . وهو يقول عن هذه المدرسة إنها راقية جداً وقليلة التقدير في فرنسا . ومع أنه تعرض في يومياته لمعظم الفنانين الإنجليز فلأن اختياره كفنان يميل أكثر إلى كونستابل (Constable) في حين يتجه عطفه إلى بوننجتون (Bonington)

إن التأثير الذي تركه كونستابل على مصور « معركة شيو » معروف في التاريخ . فقد أعاد ديلاكروا تصوير خلفية لوحته الكبيرة بعد اكتشافه أسلوب كونستابل . وتم هذا التغيير قبل افتتاح المعرض الذي كانت ستعلق فيه ببيضة أيام . كما أن أعتراف ديلاكروا بفضل بوننجتون (Bonington) عليه يطالعنا مراراً في يومياته . إذ أنه تعلم منه فن التلوين المائي . وينصب إعجابه بهذا الفنان على حساسيته عامة ، وعلى سيطرته التامة على فنه وأدائه الشفاف بصفة خاصة . . ذلك الأداء الذي يجعل لوحاته المائية وكأنها جواهر تبهر العين بتألقها — بصرف النظر عن الموضوع . كما أن أعماله بعيدة عن أى تقليد .

ولا يمل ديلاكروا من تكرار أن الفنان الحقيقي هو الذى يعرف الطبيعة ، لابيغية
إجادة نقلها — كما يقول أنجر (Ingres) — وإنما لكى يتعدها . وذلك هو أحد
الأسباب التى جعلته يعجب بالفنان ألبرت ديورر (Albert Durer) ويعده
أستاذ الحفر بلا منازع . وظل يدرسه طويلا وبلا ملل . إذ أنه كان يجد عنده
جاذبية الأساتذة القدماء .

أما نتيجة التقاء ديلاكروا بفن جوياء (Goya) ، فيقول عنها رنيه ويغ (R. Huyghe)
« إنها أكدت عنده ما سبق وتبينته من خلال المدرسة الإنجليزية ، خاصة عندما
يتعد الرسم عن الشكل لخدمة التعبير أو الحياة . . فيترجم حرية الخط والحو الذى
يحيط به بالإضافة إلى كثافة المشاعر الخاطفة . . . وعندما يحاول ديلاكروا الاختيار
بين كل من جوياء وروفاثيل ، أى بين الجموح والهدوء ، يميل إلى جوياء بكل
انطلاقة القلقة . وإلى روفائيل بفكره المنظم . غير أنه من الملاحظ أن هناك نوعاً
من القرابة أو الشبه بين جوياء وديلاكروا ، وبخاصة فى الاسكتشات أوفى تخضير
اللوحات — أى فى تلك الفكرة الأولية الجريئة الانطلاقة .

ويرجع ديلاكروا بداية المرحلة الحقيقية للمدرسة الفرنسية المنهجية المنادية بدراسة
النموذج الحى إلى الأخوة كاراش (Carrache) ، الذين قالوا ذات يوم إنه يجب
عليهم أن يأخذوا على عاتقهم عودة دراسة ما أغفله سابقهم . وتتفاوت آراؤه بالنسبة
لبقية الفنانين وفقاً لمكانتهم لديه أو فى التاريخ . فببطل شرح تفضيله أو يختصره
إلى بضع كلمات ، لكنه دائماً يبرز الخلاصة المميزة . فكتب عن لسيور
(Lesueur) ، مصور السذاجة الملائكية ، ذى موهبة التلوين الطبيعية ، أنه شديد
الملاحظة والشاعرية سواء بالنسبة لأحداث التاريخ أو لحركات القلب البشرى .
ويعده هو وبوسان (Poussin) أول من يرجع إليهما الفضل فى إيجاد منهج جديد
لفن التصوير ، بعودتهما إلى دراسة الطبيعة . وظل بوسان هو أكثر المصورين
كلاسيكية وواحداً من أجراً المجددين الذين يقدمهم التاريخ .

وبتفشى فن التصوير المتحذلق والمنمق السهل — مسابرة لخط التحذلق
الاجتماعى — ووصل هذا النوع إلى أحط دركه ، فى نظر ديلاكروا ، بسبب الفنان
واتو (Watteau) الذى يقول عنه : « إذا ما نظرت إلى أى لوحة من لوحاته ، فإن

الصنعة والتكلف يقفزان إلى عينيك .. وسرعان ما تحل التقليديات التي يعبر عنها » .

وربما كانت الأفكار السياسية والفلسفية ومطالب الحرية من أجل الشعب ، بالإضافة إلى ما وصل إليه الفن من حذقة ، هي الدوافع التي جعلت الفنان دافيد (Dand) يبتعد عن هذه المدرسة السالفة الذكر . وهذا النفور أو هذا الابتعاد عن التمنمة المتصنعة هو كل ما يكون ميزته في نظر ديلاكروا لأنه دفعه إلى دراسة القدماء . لكن مما يؤسف له أن دراسة دافيد للقدماء سرعان ما انقلبت إلى التقليد « الغبي » للمظهر الخارجي ، بدلا من أن يحاول التوغل في مضمون فهم . وما نتج عن ذلك هو « فن حرفيين .. وبرودة بشعة » . ثم يضيف ديلاكروا : « ربما كانت هذه البرودة في داخله .. إذ يبدو أن السعادة كانت تغمره عندما ينجح في تقليد أى جزء يراه تقليداً تاماً .. إن أداءه من البرود بحيث إنه يبرد أية فكرة مهما كانت أكثر رقياً وحيوية من أفكاره » .

وتلت دافيد موجة عارمة من تقليد القدماء .

وإذا ما حكم ديلاكروا بقسوة على الفن في زمنه . سواء بسبب عدم وجود أى طابع مميز له ، أو بسبب ذلك اللون الأبيض المبالغ في استعماله والذي يعطى الإحساس بأن اللوحات « مرسومة بالدقيق » ، فإن أشد أنواع النقد وأمرها تنصب على آنجر (Ingres) . . . آنجر المتضخم الادعاء ، والملتوى العقل ، والخالى من الخيال ، والمثير للشفقة .. فالهزل الذى يملأ لوحاته ويفيض منها هو أكبر دليل على عدم ذكائه .. « ومع هذا النقد المر ، كان ديلاكروا يجد عنده نوعاً من الجمال في بعض التفاصيل ، برغم عيوبها — أو ربما بفضل هذه العيوب — لكن نقده كان أكبر إذ أنه لم يتصور أن « جنون آنجر » يمكن أن يصل إلى أبعد من ذلك ! ولم يجد ديلاكروا ما ينتقده في الأعمال المعاصرة بعد هذه « الهمجية » . .

وعندما شرع يعدد أولئك الذين يكونون تلك العائلة الخبة للون ، والذين ابتعدوا عن برودة النقل ، والإفراط في اللون الأبيض واللون الرمادى ، بدأ بالفنان برودون (Prud'hon) : ذلك لأنه أول من استطاع الوصول إلى الروح الحقيقية للقدماء ، وفهم سر العظمة ، والجمال ، والصدق ، وبخاصة سر البساطة .

وهو أيضاً أول من انفرد في تساوي الفكرة مع الأداء بنجاح .

ويليه الفنان جرو (Gros) وهو أحد الهاربين من المدرسية المتجمدة ، لكنه يتميز بأنه أول من لجأ إلى الأحداث المعاصرة كفكرة للوحاته ، ووصل بالتعبير الواقعي إلى القمة . فقد جمع بين القوة والرشاقة والخط واللون والجرأة ، وهو — لذلك — ليس من أوائل من مهدوا الطريق لفن ديلاكرو فحسب ، وإنما ممن يتساوون معه في طريقة العمل . ولا يوجد ما هو أدل على ذلك من تلك النصائح التي راح يقولها جرو (Gros) إلى تلميذه ديلستر (Delestre) : « يجب أن يكون عملك شاملاً — ومتكاملاً في ! أن واحد — الحركة والأبعاد والإضاءة والظل وجميع الانطباعات . فلا يمكنك الاهتمام بجزء دون أن تنظر إلى الكل . . يجب تعمل على التوالى في كل الأجزاء بحيث إذا ما توقفت عن العمل في أية لحظة ، كانت هناك دائماً وحدة متساوية في لوحتك بين مختلف عناصرها ، مهما كانت مرحلة إنهاؤها . . »

أفلا يبدو هذا الكلام وكأنه صادر من ديلاكرو — الذي كانت لوحاته طوال العمل فيها تمثل كلا متكاملًا ، وكأن جميع عناصرها تتقدم معاً في طفرة واحدة ؟ أما الند الآخر لديلاكرو ، من حيث انطلاقاته ومظهره المتحذلق وشغفه بالتحليل إلى حد الهوس ، فكان الفنان جريكو (Géricault) — الذي اختطفه الموت مبكراً ، والذي يعد بخلاف جرو — من دفع ديلاكرو إلى الانطلاق في التعبير . وبرغم قصر مدة الصداقة التي ربطت بينهما فلمها كانت شديدة الأثر على ديلاكرو — الذي كان يرى فيه نموذجاً رائعاً وذكرى غالية . وإذا ما تغير حكم ديلاكرو على أعمال جريكو ، أو قل إعجابه بها بعض الشيء لأنه كان يجد عنده في بادئ الأمر حيوية وانطلاقة وصرامة واضحة ، ثم اكتشف لديه بعد بضع سنوات شيئاً من البرود ، مع تفوقه في أداء التفاصيل ، فلا يرجع هذا التغير إلا لأن ديلاكرو في سباقه الجنوني مع الزمن ومع نفسه قد وصل إلى تحطى سلفه . . لكنه ظل دائماً يحتفظ لجريكو بمكانته بين مجموعة هؤلاء الفنانين الذين فتحوا آفاقاً للاحد لها . . فقد كانوا سباقين في الهرب من البرودة والتجمد ، كما تجرعوا على اختراق مخارج جديدة ، وإن لم يتوغلوا في كل أبعادها بعمق . . . لقد فتحوا الأبواب . . تلك الأبواب التي

اتسعت على مصاريعها أمام ديلاكروا . .

وفي حوالى منتصف القرن التاسع عشر ، بدأت اتجاهات أخرى تتولد ، لكنها اتجاهات أقل من تطلعات ديلاكروا ، الذى راح يقول عنها فى خطاب إلى إسكندر دumas (A. Dumas) ، عام ١٨٥٩ : « إنك على حق حينما تشكو من اتجاهات الفنون الحالية . . كنا نصبو إلى الأعلى فيما مضى ! . . وسعيد من كان يمكنه الوصول . . كم أخشى من صغر حجم هؤلاء الذين يحاولون اليوم ، وكم أخشى من ضيق أفقهم ! . . إن حقائقهم الضيقة ليست حقائق الأساتذة الكبار ، فهم يبحثون عنها وهم ملتصقون بالأرض وبواسطة الميكروسكوب ! . . وداعاً للانطلاقة الكبرى ! »

وفي حقيقة الأمر ، كانت هناك خلافات مبدئية عميقة تفرق بينه وبين الواقعيين آنذاك . فاحتجب ديلاكروا بعد أن عايش عدة ثورات ، وبعد أن خاب آماله ، غير مدرك أن الفنون يمكنها الوقوع تحت وطأة الثورات « التى تطأ كل شىء فى مسيرتها » ، وغير مقتنع بأن الفنان يمكنه الاشتراك فيها . لذلك هو شديد الانتقاد هؤلاء الفنانين ، ويقول عنهم بمرارة إن هذه القافلة تفقد نفسها فى الصراع السياسى والاجتماعى . وقد كتب عن الفنان ميليه (Millet) يقول : « ميليه . . الذى لا يقرأ سوى الإنجيل ، والذى يفتخر بأنه فلاح ، هو واحد من شرذمة هؤلاء الفنانين ذوى اللعى الذين قاموا بثورة ١٨٤٨ ، أو الذين صفقوا لها ، معتقدين أنها ستوجد لهم المساواة بين المواهب مثل المساواة بين الثروات ! »

وبرغم هذا الخلاف الشديد ، فقد كان ديلاكروا يعطى فنانى مدرسة « فونتبلىو » حقهم ، ويتبين مميزات كل فنان على حدة . علماً بأنه لم يجد تلك العظمة المنطلقة والدائمة التصاعد التى كان يشعر بتفاعلها فى أعماقه . .

وأصبح وحيداً فى عالم الخلق والإبداع . . لا يتجاوز إلا مع إشارات أنداد ه السابقين . وراح يبحث بخنين بين معاصريه ، لكنه لم يجد أى صدى يتجاوب معه . فأخذ يتمم فى حزن : « كل شىء تغير . . وكل شىء ما زال يتغير . . »

وبرغم موقفه الانفصالى بين الفن والمجتمع — بصرف النظر عن موافقته أو معارضته للأحداث السياسية الجارية من حوله — وبرغم كراهيته التقدم ،

التي أفصح عنها بأكثر من وسيلة ، لم يتردد ديلاكروا — المقبل على الشيخوخة — في التصفيق لأحدث الاكتشافات ، وهي : آلة التصوير . وربما يرجع إعجابه بهذا الاكتشاف إلى صلته بالفن . .

• • •

« لو تم اكتشاف آلة التصوير قبل هذا الوقت بثلاثين عاماً ، فربما أصبحت حياتي أكثر خصوبة » .
 يقول ديلاكروا : « لأصبحت حياتي أكثر خصوبة » ،
 ولا يقول : « لأصببت بالخسارة أو الضياع » . ولم يحاول الهرب منها كما يردد بعض الفنانين حتى في القرن العشرين . وهم لا يرون في آلة التصوير سوى عفريت يجب عليهم الهرب منه بدلا من استشفاف إمكاناتها واستخدامها !

وقد أثارت آلة التصوير الفوتوغرافي منذ نشأتها الكثير من المناقشات . وكتب عنها بودلير (Baudelaire) محمداً مجال عملها يقول : « يجب أن تظل هذه الآلة في خدمة العلوم والفنون ، تماماً مثل المطبعة أو علم الاختزال اللذين لم يخلقا أدباً ولم يضيفا إليه شيئاً . . لآمانع من أن تبرى « ألبوم » أحد المسافرين بالتفاصيل الدقيقة التي هو بحاجة إليها والتي تنقص ذاكرته . . وأن تضيف بعض الوثائق إلى مكتبة باحث الطبيعيات ، وأن تبالغ في تكبير الحيوانات الميكروسكوبية ، وأن تؤكد حتى بعض القضايا الخاصة بالفلك ؛ أي أن تكون بمثابة السكرتير أو نوتة الملاحظات الخاصة بكل من هو بحاجة في مهنته إلى دقة مادية متناهية . إلى هذا الحد ولا نطلب أحسن من ذلك . أما أن يسمح لها بالدخول في عالم الخيال واللامرئيات وفي كل ما لا قيمة له إلا بفضل ما يضيفه الإنسان إليه من ذاته ، فعلياً السلام ! »

أي أن تقتصر الآلة على الواقع المادى والعلمى ، وأن تترك للفنان عالم الحلم والخيال . وذلك هو ما حاول ديلاكروا أن يراه في هذا الاكتشاف الجديد . دون أن يدينه مثل بودلير . وذلك هو ما دفعه إلى أن يرى في هذا الوليد الجديد للتقدم نقطة بداية جديدة ، وأفقاً جديداً يتفتح . . . « فالتعليم الذي يكتبه بهذه الوسيلة فنان يعتمد على التصوير من الذاكرة يعد مكسباً لا يقدر » . وكان ديلاكروا من أوائل من

استعانوا بنتائج الكاميرا—حتى قبل ديجا (Degas) الذى يقال عنه خطأ إنه أول من استعان بالصور الفوتوغرافية . وقد وصل الحماس بديلاكروا إلى درجة أنه التحق بجمعية التصوير الفوتوغرافى فى باريس .

وتطورت نتائج هذه الآلة إلى مرحلة جديدة بفضل الأبحاث التى أجراها بلانكار — إيفرار (Blanquart - Evvard) ، الخاصة بالطباعة على الورق — الذى كان قد تم اكتشافه منذ سنوات قليلة وظل مهملًا . وكثيراً ما جلس ديلاكروا أمام كبار مصوري عصره الفوتوغرافيين ، ليتابع عن كثب تقدم هذا الاختراع ، بل كثيراً ما كان يرسم مستعيناً بالصور التى كان أصدقاؤه الفوتوغرافيون يعطونه إياها . ويعلق ديلاكروا على أسلوب عمله هذا قائلاً : « إن إمكانية الدراسة على مثل هذه النتائج كان لها أثر عميق ، لم أدرك مداه إلا بروية الفائدة الشديدة التى استفدتها — برغم قلة الوقت الذى يمكننى أن أخصصه بدراسات أكثر وأعظم . إنها ترينا الحقيقة الملموسة للرسم فى الطبيعة كما لا نعرفه إلا بصورة تقريبية » .

ومع تقدم التجارب التى كان يجربها الماجور مايريدج (Muybridge) والتى استعان بها ديجا (Degas) فيما بعد ، أصبحت الفوارق التى يتحدث عنها ديلاكروا أكثر وضوحاً . وأوضح الأمثلة على ذلك المفهوم الجديد ما أدخل بالنسبة للتعبير عن حركة الخيل فى انطلاقها . كما أن المذكرات الخاصة بالمصور دوتيه (Dutillieux) ذات أهمية . لأنها ترينا كيف كان ديلاكروا يعجب بالتجارب الفوتوغرافية ويستعين بها ، بل كثيراً ما تدخل بنفسه لتحديد زوايا اللقطات . ويقول دوتيه : « لدى ألبوم للصور التى كان ديلاكروا يحدد زوايا التقاطها سواء للرجال أو النساء . وهى ظاهرة غريبة . إذ أن اختيار الطبيعة ، والمواقف ، وتوزيع الضوء ، والتواء أعضاء الجسم من الجمال بحيث يخيل إليك أن هذه التجارب الفوتوغرافية ليست فى الواقع إلا صوراً للوحات كبار الفنانين . وقد كان ديلاكروا فى هذه اللقطات سيداً للآلة وللعناصر التى يشير بتصويرها . ذلك لأن إشرافة المثل التى يحملها فى داخله كانت تحول كل « موديل » يتقاضى من الأجر ثلاثة فرنكات فى الجلسة ، إلى بطل مهزوم ،

أو حالم ، وإلى جنيات عصبيات ، أو خبايات الأنفاس . . »

وكانت وجهة نظر ديلاكروا هي السيطرة على الآلة مثلما يسيطر الفنان على يده . ولم يقصد بالاستعانة بالصور والفوتوغرافية نقلها كما هي ولكن دراساتها وتأملها بغية إدراك أعمق لما لا تستطيع العين أن تلتقطه ، وخاصة في أثناء الحركة . فكان يتأمل هذه التجارب بشغف وبلا أى ملل ، فكتب يقول : « إننى أتأمل الجسم الإنسانى ، تلك القصيدة الرائعة ، التى أتعلم منها قراءة أشياء لانقو لها على معظم كتابات المحترفين الحاليين » .

وإجابة عن بعض التساؤلات التى ما زالت تتردد حتى نهاية القرن العشرين ، يحدد ديلاكروا الفرق بين الفنان والآلة بأنه يكمن أساساً فى ملكة الاختيار . فعندما ينظر الإنسان إلى ما يحدث حول سرير امرأة تحتضر ، ويحاول التعبير عما يراه بالفوتوغرافيا ، فإن قيمة المنظر ستضعف . نظراً لأن الآلة ستلتقط كل ما يقع تحت عدستها . أما إذا عبر عن نفس المنظر فنياً ، فإن درجة جماله ستختلف وفقاً لشاعرية اختياره لما يراه ويود التعبير عنه .

وفى التصوير الفوتوغرافى كما فى التصوير الزيتى . يعلق ديلاكروا أهمية كبرى على ضرورة وجود ذلك الإحساس الذى تعجز الكلمات عن التعبير عنه . . وعن ذلك الشعور الدفين وغير المحدد بالجمال . . وعن ذلك الفراغ الهوائى الذى لا بد أن يتوافر فى العمل الفنى . فكانت أحسن الصور فى نظره هى تلك التى تنضافر فيها الوسائل التعبيرية والتى بها أجزاء غير كاملة ، أو فجوات ، تريح العين وتسمح لها بالآلا تتركز إلا على أهم الأجزاء كما تعطيها - فى الوقت نفسه - فرصة المعاشاة من خلال هذا الجزء الناقص . وفى المجال الفوتوغرافى أيضاً ، كان يعلق على ضرورة الاختيار أولاً ، ثم على أهمية تجريد العنصر المختار من التفاصيل الإضافية لكى ينقل الإحساس المطلوب إلى العقل مباشرة .

وإذا كان بعض النقاد يرجعون تحرر رؤية العين والنظرة إلى آلة الفوتوغرافيا ، فقد كان ديلاكروا أول من لاحظ هذا فى الطبيعة ، ولا بد من الاعتراف له بذلك الحق . وهنا يقول الناقد پيير ديه (P. Daix) : « قبل أن تتمكن آلة الفوتوغرافيا من إمكانية إدماج عناصر الطبيعة مثل إذابة الضوء مع بقية المنظر . كما فى أعمال المصورين

الإنجليز وخاصة ترنر (Turner) ، ومثل شفافية الألوان المائية ، ومثل استخدام الحركة ، التي ظهرت بوضوح منذ جرو (Gros) وجرىكو (Géricault) للتعبير عن تلك الحمى الكامنة في الأعماق ، فقد وصل ديلاكروا تلقائياً إلى هذه المقدرة ، معتمداً على عينه وعلى قوة ملاحظته ، غير مخدوع بالمظهر التقليدي للمنظور الهندسي ، ومعتمداً على إحساسه بمسئوليته الخلاقة وبمسئوليته كفنان .

ولا يكف ديلاكروا — في أواخر يومياته — عن تأكيد مدى اتساع أفق هذا الاكتشاف الجديد ، وذلك من خلال أولى تجاربه . وما قاله في هذا الصدد : « في حقيقة الأمر ، إذا تولى أحد العباقرة هذه الآلة ، فإنه سيصل بها إلى آفاق لا يمكن تصورها » .

بل لقد وصل بتنبؤاته في هذا المجال إلى حد تصور فن السبينا وإن لم يستخدم هذا اللفظ حرفياً . ففي إحدى الفقرات التي يتحدث فيها عن التحسينات التي لا بد أن تدخل في مجال الفنون ، كتب في التاسع من أبريل سنة ١٨٥٦ يقول : « سيأتي اليوم الذي سيتمكنون فيه من عزف السمفونيات في نفس الوقت الذي تعرض فيه الصور . وذلك بغية استكمال الإحساس المراد نقله » .

أليست هذه أول كلمات تم بها تعريف فن السبينا ، الذي وصل في الواقع ، وفي مدى سنوات قليلة إلى تقدمات خيالية ؟ وهنا لانفوتنا الإشارة إلى أن التجارب السينمائية بدأت عام ١٨٩٥ . والسبينا لم تصبح ناطقة إلا في عام ١٩٢٧ — أي بعد حوالي واحد وسبعين عاماً من تنبؤ ديلاكروا .

• • •

اعتماداً على الفصل السابق الذي خرجنا منه بأن ديلاكروا كان على خلاف شديد مع المجتمع ككل ، يبدو أن مخرجه الوحيد من الضياع كان في اتجاهه إلى مجال الفنون بأبعادها المختلفة . وبتلخيص ما ورد في هذا الفصل ، نخرج بأن ديلاكروا قد تعرض بتأملاته العميقة أحياناً إلى كل العناصر المكونة لهذا المجال . وبلإيمانه بأن الجمال نسبي ، تخطى القدماء كنموذج مثالي ، وطالب كل فنان بالتعبير عن الجمال من وجهة نظره الذاتية . وقد أكد بوجه خاص أهمية اتجاه الفنون جميعاً إلى الواقع المعاصر كنقطة بداية ، مع ضرورة ربط الشكل بالمضمون :

فلا يوجد انفصال بين « الروح والجسم » . وبما أنه يقع على عاتق الفنان استكمال عمل الخالق ، فيجب عليه معرفة شتى عناصر فنه ، وممارسته بلا توقف ، حتى يمكنه « الاختيار » و « الهضم » ، ثم التعبير ومنح الحياة لما يخلقه .

وبخلاف القيم الفنية بمجالاتها ، فقد تعرض ديلاكروا في يومياته لباقي الفنون وتأملها على حدة : متحدثاً عن الموسيقى كأحد مؤلفيها . وعن الأدب كأديب ، وعن فن التصوير كأستاذ كبير . وقد تعلق نفسياً بثلاثة من الموسيقيين ، هم : موزار (Mozart) ، العبقري الموهوب ، ولو أن مجاله ظل محدوداً بالسماء ، وبتهوفن (Beethoven) ، الذي عبر عن تمزقات الألم البشرية ، وامتد مجاله فربط بين السماء والأرض . وشوبان (Chopin) ، الفريد في رومانسيته والذي كان يكمل ما يعتمل في نفس ديلاكروا من عطش إلى الخلق الموسيقي .

أما في مجال الأدب ، فكان ديلاكروا يكره المتحذلقين ويفضل الأدباء ذوي الأسلوب المركز ، الصادقين في تعبيرهم وفي إحساساتهم . لذلك كان يفضل القدماء بصفة عامة ، على الأدباء المعاصرين له ، الغارقين في التفصيلات الحسية المطولة .. ومن الغريب أنه وضع كلام هيجو (Hugo) وبلزاك (Balzac) — برغم كل ما أنجزاه من خلق وإبداع — في مصاف هؤلاء « الأدعياء المجددين » ! ومع ذلك التحيز الواضح ضدهما ، الذي لا يرجع في الواقع إلا إلى موقفهما السياسي المختلف عن موقفه ، كان أول من استشف مقدرة ستندال (Stendhal) — الذي لم يعترف به إلا بعد وفاته .

أما في مجال فن التصوير ، فإن ديلاكروا يصبر على أهمية تضافر كل العناصر لكي تكون اللوحة « كالحفل بالنسبة للعين » . ولم يقصد بالتضافر كل ما يحتويه المجال التكنيكي فحسب ، وإنما كل ما في مجال التكنيك والإبداع ، اعتماداً على الربط الشديد بين العقل والعاطفة . وبما بلغت النظر في موقفه ، أن آراءه في المجال التشكيلي أكثر موضوعية منها في المجالات الفنية الأخرى ، وبخاصة في الموسيقى والأدب .

ويمكن القول أنه من خلال تأملاته وتحليلاته قد اختار زهرة كل عصر من الفنانين . لكن ميله اتجه إلى عصر النهضة وإلى كل من يمثلون دعائمه الفنية ،



نساء من الجزائر (١٨٢٤) باريس . متحف اللوفر



نساء من الجزائر (بعد التبسيط)

لأن ذلك العصر هو أقرب العصور إليه . ومجد كل الذين تجرّوا وخرجوا عن المألوف ، وشغفوا باللون ، وأدان كل الذين ينتمون إلى سلالة المنمنمين . . وعلى الرغم من أنه كان ضد التقدم العلمى والاجتماعى — نظراً لأنه ناجم عن طبقة هو غير راض عن وجودها — فإنه سرعان ما صنف لأحد اكتشافاته وهو آلة الفوتوغرافيا ، وكان أول من استعان بها بغية دراسة أدق وأسلم لما لا تستطيع العين أن تتبينه فى أثناء الحركة .

وهكذا نستخلص إجمالاً أن ديلاكروا كان يحكم جزئياً فى المجال الاجتماعى ، مدفوعاً بموقف سياسى محدد ، أما فى المجال الفنى فكانت آراؤه واسعة الرؤية ، شاملة فى نظرتها ، وإن كانت أحكامه على الأفراد من الفنانين ، ولاسيما المعاصرين له ، مدفوعة بآرائه السياسية وبتحيزاته . .



